

سبتمبر ٢٠٠٩ - العــــدد ٢٨٩

زواج الصيغة فى الجمهوريات الإسلامية

عبدالوهاب البياتي :

سارق نار الكلمات

قصيدة النثر: أفق مفتوح

محمود درويش :

عام على رحيل

شهيد الخريطة

عن الماركسية والدين

الشاعر والشيخ:

تداخل النصوص فـ

القصيدة المعاصرة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام١٩٨٤ /السنة الخامسة والعشرون

العدد ٢٨٩ سبتمبر ٢٠٠٩



أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فني: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامي الفنان: صالح رضا
لوحة الغلاف الخلفي للفنان: حسن راشد
الرسوم الداخلية للفنانين :توفيق هلال وأحلام كمال

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

أدب ونقد

المحتويات



عن الماركسية والدين

فريدة النقاش

يتعامل بعض الكتاب أحيانا بخفة مع قضية الماركسية والدين حين يعتبرون الماركسية دينا، ويستخدمون هذه المقارنة التى تكاد أن تصل إلى حد المطابقة فى الآليات بين أيديولوجيتين مختلفتين جذريا هما الدين، والاشتراكية العلمية.

كما فعل الباحث الدكتور طه عبد العليم فى مقال له فى الأهرام الاقتصادى عن المسئولية المجتمعية للشركات فى النظرية الاقتصادية، حين بدأ بالقول «من أساسها النظرى، انطلقت الأصولية الرأسمالية - شأن الأصوليات الماركسية والدينية وغيرها - من رؤية إيديولوجية جامدة».

ويوسع الباحث أن يصف بالجمود ممارسة أى منظومة من الأفكار والرؤى والتصورات - أى الايديولوجية ولكنه يخطئ خطأ منهجياً كبيراً حين يساوى بين إيديولوجية تقول أن السماء هى مصدرها الذى لا يبارى ولا يناقش أى الدين، وأخرى مصدرها الدنيا أى الحياة الواقعية للبشر وصراعهم ومصالحهم ورؤاهم أى الماركسية أو الاشتراكية العلمية. ففى الحالة الأولى نحن أمام الإيمان واليقين والمقدس، وفى الحالة الثانية نحن أمام الوعى العلمى النقدى الدنيوى، وهناك فارق شاسع بين الاثنين، لا فى المنطلق فحسب

وإنما ايضا فى الآليات الداخلية لكل منهما، وطريقة اشتغالهما وتأثيرهما على البشر وتكوين رؤيتهما للعالم واختياراتهما وإذا شئنا أن نبسط الأمر يمكن أن نقول إن العالم ينقسم بالنسبة للدين إلى فسطاطين أحدهما للإيمان وآخر للكفر، بينما هو ينقسم بالنسبة للاشتراكية العلمية بين العمل والاستغلال.

وفى الحالتين تتعدد تجليات مثل هذا الانقسام انطلاقا من أساسه الأولى.

لقد نزلت الماركسية بالفلسفة من السماء إلى الأرض فافترقت بذلك عن الدين وتشكلت لها آليات مختلفة تماما عن آلياته، فالدين يقينى مقدس مطلق وغيبى وثابت، والماركسية دنيوية علمية أى متجددة وواقعية تتعامل مع النسبى بما هو نسبى أى متغير وترى أن الحركة هى أساس المادة فلا شىء ثابت غير قانون التغير ذاته.

تتضمن الماركسية معرفة علمية بالواقع الذى لا يدركه البشر من خلال التأمل أو التناقضات المجردة والخارجية البعيدة عن واقعهم بل يدركونه من خلال السيرورة الضرورية والعقلانية لتطوره الذاتى وصراعاته وعوامل التغير الدائبة فيه لتجاوزه عبر الفعالية والكفاح. وكل واقع يبدو في صورته الخارجية وكأنه ثابت وأبدى ونهائى، ثم يتكشف عبر إعمال النقد الجدلى بعناصره المركبة أن خلف ثباته الوهمى ثم حركة دائبة تدفعه دفعا لتجاوز ذاته ، وفعل التجاوز هو فعل إنسانى واقعى وليس قدريا بل إنه يتعارض جذرياً مع القدرية التى هى أساس ثابت فى الدين حيث تقود العالم قوة خارجة عنه ومفارقة له.

وفى الدين فإن الأفكار والأخلاق والعلاقة بالله سبحانه هى التى تحرك المجتمع لذا يبدأ كل مشروع دينى سياسى بالدعوة لإصلاح أخلاق الأفراد بينما ترى الاشتراكية العلمية أن العكس هو الصحيح أى أن الصراع الاجتماعى هو الذى لا يحرك الأفكار فحسب إنما يخلقها لذلك يحظى الاقتصاد بموقع محورى.

ولذلك يدخل المشروع الاشتراكى من مدخل التغيير الاجتماعى الاقتصادى، وهناك استقلالية نسبية تتمتع بها مكونات ما يسمى بالبناء الفوقى فأشكال الصراع الطبقى السياسية ونتائجه ، والدساتير والصيغ القانونية والفن والأدب والنظريات القانونية والفلسفية بما فى ذلك التصورات الدينية وتطورها إلى أنظمة جامدة ومتزمتة فى كثير من الأحيان وتطورها فى اتجاه الانفتاح والنسبية فى أحيان أخرى كل ذلك يحدد بصورة كبيرة جدا شكل التطور التاريخى، لكن تفاعل كل هذه العوامل فيما بينها وبين قاعدتها المادية الاجتماعية وتأثيرها العميق فى حركة التاريخ لا ينفى أبداً القانون القائل والمجرب الذى طالما اختبرته البشرية عبر القرون وفى كل الثورات، وهو القانون الذى يقول إن الحركة الاقتصادية تشق طريقها فى نهاية المطاف لتكون عنصرا حاسما

في قلب هذه التفاعلات، ومن خلال عدد لا نهاية له من الأحداث والتفصيلات التى يتحول فيها السبب إلى نتيجة والعكس بالعكس ، ولذلك فإن العلاقات بين الاقتصاد والإنتاج الفكرى لمجتمع ما ليست علاقات مباشرة وحيدة الجانب أو فقيرة، بل هى علاقات معقدة ومركبة، ولكنها فى كل الحالات تكون ذات طابع مادى واقعى واضح ينفتح الباب بمقتضاها حول عدة احتمالات للتطور التاريخى للوضع المعنى؛ لأنه فى هذه الحالة لا يخضع لتصور قدرى للتاريخ تحتمه النظرة الدينية للعالم التى تخضع بمقتضاها مسيرة التاريخ إلى ضرورة خارجة عنه وليست نابعة منه وهى لذلك تكون مجردة وشبه صوفية، بينما تدعو الماركسية إلى اكتشاف آليات الضرورة الكامنة فى موضوع التاريخ والتحولات الواقعية التى تلعب فيها الفعالية الإنسانية والنضالية أدوارها ضمن حرية الاختيار لا الجبر والتى تتطلب أيضا بحثا ملموسا يتناسب مع كل حالة خاصة بقاعدتها الاقتصادية والاستقلالية النسبية لبنائها الفوقى وتفاعلها المعقد.

وفى الدين يلتمس الإنسان العون من النصوص المقدسة فيكون الحل معروفا سلفا مقدرا وحين يأتى الحل بما لا تشتهى السفن يكون التبرير الدينى جاهزاً: إنه النصيب. وفى الاشتراكية العلمية يلتمس الإنسان العون من التعرف على فعل قوانين الصراع والحركة فى الواقع الذى ينفتح على احتمالات بلا حصر تلعب فيها الفعالية الإنسانية أدوارا مركزية ، ويتحدد الاختيار الإنسانى طبقا لشروط واقعية ومصالح طبقية ورؤى تتشكل من كل هذه المعطيات ليس من بينها ما هو غيبى ■

عام على رحيل شهيد الخريطة

مر عام على رحيل محمود درويش ولم يزل حضوره طاغيا، وأشعاره تجتذب كل يوم آلاف القراء الجدد بما تمتلكه من روح المغامرة والبقاء.

كان «درويش» شاهد المذبحة وشهيد الخريطة، كما قال عن نفسه - ذات قصيدة - الشاعر الذى وهب نفسه للقضية فجاء شعره متدفقاً كالنهر، وشفيفاً كأنثى متمردة، وشائكاً كتاريخ منسىّ، الشاعر الذى حوّل القصيدة إلى فعل مقاومة، واهباً فضاءات الكتابة للقضية الفلسطينية فكان صوتها الباقى ونشيدها الدائم، حتى فى ظل التحولات العاصفة التى مرت بها.

كان يرى أن «الواقعية، بمعناها الهادف من أبرز خصائص الشعر، الذى يعد رسماً لطريق نحو غدٍ أفضل.» والدعوة إلى المساواة والسلام والمحَبة والاعتراف بحق الإنسان فى الحرية.

ومنذ ديوانه الأول أدرك درويش أن الشعر ليس مجرد إفضاء روحى أو تطريز بلاغىّ قدر ما هو صرخة فى وجه كل من يسلب الإنسان حريته.

ورغم أنه اشتهر بكونه شاعر القضية الفلسطينية إلا أن شعره بحسه الفنى وجماليات الرؤية ابتعد عن المباشرة التى كان من الممكن أن تغلب على هذا النوع من الشعر التحريضى، بل اتسم بطابع إنسانى رحب عبر لغة سلسة تقترب من اللغة العادية لكنها تحمل موسيقى الروح وفوضى الجسد وعصير المخيلة وشهوة الحلم.

كان عنده قناعة شخصية بأن الشعر الحقيقى يأتى خارج الأطر المعلبة والجاهزة وخارج سلطة النقد.

ولعل من أبرز خصائص تجربة محمود درويش الشعرية .أنها تجربة متحركة، فكل ديوان، بل كل قصيدة، تختلف عن غيرها، فهو شاعر دائم التجريب.

مضى عام على رحيل «درويش» لكنه مازل بيننا وسيبقى دائماً - ما بقى الشعر. وهنا تحية بسيطة إليه بعد عام على الرحيل/ البقاء ■

عيد عبد الحليم

ذاهبون إلى القصيدة
(إلى بابلو نيرودا)

محمود درويش

يتسلقُ الجيتارَ:

ستُّ سنابل تأتى من الأسرار.

تنهمرُ الجهاتُ عليه - منه. وهكذا تأتى الخلاصةُ:

إنّ خمس أنامل تحمى المحيطَ من الجفاف.

ويغضبُ الجيتارُ:

ستُّ زوابعٍ تأتى من الصمتِ المهدَّدِ.

هكذا تأتى الخلاصة: إنّ خمس أصابع

تحمى الصباح من التردّد.

إنّ نيرودا

يُغنّى

بين الفراشة واللهيب يسافرُ الشعراءُ

بين السيف والدم فوق حدّ السيف ينتظرون وردتهم

يُحبّون القصيدة حيث تفلت من هواجسهم

وينتحرون فى أوج القصيدةْ

الموتُ يسكنهم ولا يدرون... ينفجرون مثل شقائق
النعمان في يومٍ ربيعيّ قصيرٍ.
بين القصيدة والقصيدة يطردون البحرَ...
ينتقمون من زبَدٍ يفرّ من الأصابعِ
يذهبون إلى الشوارع عاجزين ومتعبين
كأيِّ بوليس يفتّشُ عن علاقات مُحرّمة ليكتبَ أيّ
شيء ضدّ شيء...
يكذبون على النساء...
يزوّرون الحبرَ والقبلاتِ...
عاديّون عاديّون ما بين القصيدة والقصيدة يسأمون
الشّعر والفجر
المبكّر و... الوطن.
... وكما يموت النّسرُ ينطلقونَ
نيرودا!
جمَعْتَ لنا الندى من كلّ زنبقة وجمجمةٍ
شربتَ هدير هذا البحر نخبَ يدٍ تقاومُ في حقول الموزِ-
والأصدافُ بين يديكَ-
كان الشرقُ يغسل وجههُ في لهجةٍ صينيّةٍ
والحربُ تجعل كلّ شيء واضحاً كالخبزِ
هل يتمهّلُ الزلزال أمسيةً لنخرجَ من قواميس اللغات
إلى ضواحي الصوت؟
فلاحوكَ
صيّادوكَ
جلّادوكَ
يحتشدون فوق أصابع الجيتار...
أحصنةٌ تدور مع الرياح السودِ
إمرأةٌ تهاجمها بأغنيةٍ، وتسقطُ في البنفسجِ
تستطيعُ وتستطيعُ وتستطيعُ.

دمنا على المحراثِ
نيرودا! تُغنّى أمْ تروّض غابةً
تمشى على الإيقاع أم يتجول البركانُ فيكَ
وحارسُ البستان يختزن الأفاعى خلفَ صوتكَ.
إنّ جمهوريةً أخرى تُعيد قصيدة أخرى إلى
أفراحها...
لكن شطآن القصيدة لا تُدجّنها البحيرةُ -
كان فيدريكو يموت على ،سياجٍ يحجبُ القمر،
الحبيبُ يموتُ.
أجراسٌ تدقّ وتختفى فى القلبِ...
كان الموتُ يجعلُ كلّ شيء واضحاً كالعشبِ
هل يتمهّل الزلزال أمسيةً لنجمع عن خناجرهم دمَ
الأطفال
والشعراءِ؟
كان الليل أوضحَ من خطى الشهداءِ
لكنّ المياه تسيلُ من وتَرٍ يقاومُ صخرةً صمّاء...
نيرودا! سننتصرُ
القيود لنا - سننتصرُ
النشيدُ لنا - سننتصرُ
الضروعُ مليئةٌ بالبرقِ - ننتصرُ
الضلوع منازلٌ للعشق - ننتصرُ
الجيادُ السودُ تهبط من مكانٍ ما - سننتصرُ
النهايةُ تنتهى
هذا هو الجيتارُ أرضٌ فى تمامِ الصوت تزخر
بالوضوح من الوريد
إلى الوريد...
وها همُ الشعراءُ فى أوجِ القصيدةِ ذاهبون إلى
القصيدةِ فى

شباكِ الصيدِ
يولدُ فوجُ ضبّاط جديدٌ. سورةُ الموتى تزيدُ. وعاملُ
التعدين
يدخل عامه السبعين. والشعراء يختارون هاجسهمْ
وينتحرونَ خلفَ البرلمانِ...
منذ البدايةِ: إنّ هذا المسرحَ الخالى من الجمهور
والجدران
ينتظر البشارةَ فى الأغانى.
ها نحنُ نتّفقُ: الغزالةُ لا تحبّ الشعرَ
والشعراء حقلٌ أزرقٌ لم يُفترعْ إلا بأقدام الغزالةْ.
ها نحن نختلفُ: الجبالُ بعيدةٌ...
نتسلّقُ الجيتارَ. ستّ زنابقٍ تأتى من الفحم. الجهاتُ
تعودُ من ساحات غربتها وتأوى للنوافذِ. إنّ خمس
أصابع تحمى الفضاء
من البقاء على سطوح البرلمانِ.
وإنّ
نيرودا
يغنّى.
ها نحن نختلفُ - اتفقنا
ها نحن نتّفقُ - اختلفنا.
للجبالِ يدٌ هى المطرُ. القصيدة ملءَ هذا المسرح
الخالى من الجدرانِ
للأرضِ ارتعاشاتٌ هى الدمُ. حين ينهمرُ الرصاص
عليكَ - منك
ومن لصوص الليلِ تصرخُ فى وضوحْ
إنّ الجروح هى الجروحْ.
لكنّ هذا البحر أزرقْ
لكنّ هذا الحقل أخضرْ

ودم المغنّى أبيضٌ فوق الشوارع والأصابعِ.
عاملُ التعدين يدخل عامه السبعين...
يقرأ أبجديّة قلبه المشوىّ فوق الفحم فحماً...
والرغيفُ غزالةٌ تعدو وتعدو فى القيودِ..
وفوج ضبّاط جديدٌ يُتقن السهر الطويلَ على حدود الخبزِ...
قد مرّوا «جماجم من رصاص» مرةً أخرى... ونيرودا يموتُ.
«خيولهم سوداء».. نيرودا يموتُ على قصيدته... فتذهب فى الفضاء...
وعاملُ التعدين يقرأ صفحةً أخرى ويسقط فى البنفسجِ
يغضبُ الجيتارُ
ستُّ زوايعٍ
تأتى من الصمت المهدّدِ
إنْ خمس أصابعٍ
تحمى
الصباحَ
من
التردّدِ
كان نيرودا يغنّى
ها نحن نتّفقُ: الغزالةُ بين أيدينا.
دمُ الشعراء محراثٌ
ويحتفلُ الترابُ.
ها نحن نتّفقُ: الغزالةُ بين أيدينا.
لأجلك يرجعُ البطُّ المخيّمُ فى جنوب البحرِ
نيرودا! لأجلكَ نكتفى بالعمر أغنيةً وكأساً من سحابِ.

مدنٌ تنام على السلالم في انتظارك. آه نيرودا.
شواطئ هذه
الأرض الصغيرة - عبر صوتك - قبلةٌ مفتوحةٌ
للنورس الباكي وللبجع
الذي يتعلّم الرقص المميتَ
لكَ القرنفلُ. شهرُ أيارَ. البديلُ الاشتراكيُ. المدارسُ.
أبجديةٌ
عامل الميناء. تمثال الصدى والعطرِ. أوّل خطوة بعد
الزنازين.
الأغاني في حوانيت الفواكهِ
آه نيرودا! حدودُ الأرض في ليمون صوتكَ، ملعبُ
الكرةِ،
المظاهرةُ، احتفالُ الذاهبين إلى الجحيم. لك
اعترافاتُ النساء العاشقاتِ.
لك النشيدُ الأزرقُ... الحريةُ الزرقاءُ... أبعدُ قريةٍ في
الأرض
لكنْ / بعد موتك
عبر موتك
قرب موتكَ
كلُّ فجرٍ كان ينتظرُ انطفاءك كي يضيءَ
وكلُّ صوت كان ينتظر اختفاءك كي يجيءَ.
ها نحن نتّفقُ: الغزالةُ لا تحبّ الشعرَ في الزمن
الرديءْ.

محمود درويش:
بين الثوريّ والجماليّ

حميدة عبد الله

في البدء كانت الثورة، وكانت البنادق وهي تدق بيد المحاربين الفقراء ممتزجة بصوت الشعر علي تلك الأرض، التي صوبت روح المحارب، والشاعر معا باتجاه الفجيعة التي تهدد الهوية....

الهوية - التى كانت - أو هكذا بدت - بيت الذات، والتاريخ والذاكرة، فلم يكن ثمة من خيار أمام شعب تغتال من تحت أقدامه أرضه سوى المقاومة، وسوى الذهاب باتجاه الموت، كأنما الموت هو نداء الأمل الذى يدفع بالروح بعيداً عن مهاوى اليأس..

ها هنا لا تدفع الشعر ضرورات السياسة بقدر ما تحفزه إشكالية الوجود ذاته، ويصبح الدم المراق والشعر رديفين للثورة.. وليست الثورة هنا بمعناها السياسى فقط، وإنما بمعناها الوجودى العميق..

«هذه الأرض التى تمتص جلد الشهداء
تعد الصيف بقمح وكواكب
فاعبديها!
نحن فى أحشائها ملح وماء
وعلى أحضانها جرح يحارب» (من يوميات جرح فلسطين..)

باتجاه الموت كان المحاربون يذهبون .. وهم يذهبون مضطرين لأنهم يحبون الحياة ..
ومن هنا يتخذ الموت سمت الجميل لأنه فى نفس اللحظة يذهب باتجاه الميلاد..
وهكذا كان محمود درويش عصياً على الإنكسار وهو يجسد الحلم الفلسطينى



عبرالجمالى الثورى.. بلغة سيالة فادحة الثراء .. فى دلالتها .. لغة تعيد صياغة الواقع وعلاقاته..

علاقته بالذات ، علاقة الذات بالمكان ، علاقة المكان بالزمان، وعلاقة كل ذلك بالذاكرة وباللغة واللحظة التى تعيد اللغة صياغتها..

فهاهنا لا يأتى وعى الشاعر من فضاء خارجى، بل يأتى من اللغة التى تشتبك مع مفردات الواقع الحى

«نازلاً من نخلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد .. وكانت السنة انفصال البحر
عن مدن الرماد
وكنت وحدى
ثم وحدى
آه يا وحدى، وأحمد
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيماً ينمو وينجب زعتراً ومقاتلين
وساعداً يشتد فى النسيان»

كان محمود درويش يكرس لجماليته الخاصة، وفى نفس الوقت يعبر بالثورة من نفق سلالتها المحلى الضيق إلى أفق الكونية، والعالمية.

فمن خلال خصوصيته الفريدة التى هى هويته ، ومنجزه الإبداعى كان يعى تماماً.. أنه لا يجب على الشاعر المثقف الذى هو حارس الوعى والذاكرة العربية أن يهدر الجمالى على حساب السياسى لأن الكلفة حينذاك ستكون باهظة ، حيث ينتفى شرط تحقق الذات بانتفاء شرط تحقق فرادتها الإبداعية.. ولا أن يهدر السياسى على حساب الجمالى لأن فى ذلك فقداناً للمصداقية، وخيانة للذات والقضية..

من هنا كان وعيه، وهو يدافع عن شرعية الإقامة فى تاريخ الماضى ضد مغتصب لا مثيل له يريد أن: «يستحوذ على الذاكرة ، والوطن، والله» مما دفع بالمقاومة إلى أن تواجه بطش التاريخ، ودفع بالمبدع ليعى دوره فيوازن بين ما هو واجب أخلاقي، وما هو واجب جمالي.. ليكون قادراً على حراسة قلعة اللغة، وتثوير الإبداع والوعى والواقع.

لم يكن غريباً إذن أن يمثل درويش قضية شعبه بكل مفاصلها التاريخية ، ومواقعها

المتعددة، فى نفس الوقت الذى يطور فيه آلياته لتتساوق التجربة مع الهم العام.. فكانت تجربته تنضج يوماً بعد يوم لأنها تستند إلى موهبة ذات أبعاد مترامية تقف على تل من المعارف الإنسانية.. تقول المألوف بلغة غير مألوفة، وتقول غير المألوف أيضاً بلغة مألوقة، فهى شاعرية منفتحة على السر والالتباس لأن الشعر فى عرف صاحبها هو ،ما لا نعلم،.. بينما الثورة هى ،ما نعلم، ، هى التى تعيد الوعى المفقود.. وتنبه العالم من حولنا لتستعيد من النسيان معانى الحرية.. وحرمان شعب من المشاركة فى استنشاق هواء نقى بعيداً عن رائحة الدم ورماد الحروب.....

من منطلق الشاعر الملتزم يتبنى درويش الرؤيا الجماعية وإحساسها بالفجيعة.. وهذا ما يجعلنا نستشعر الحنين فى شعره، الحنين الذى يحاول ترتيب المكان الفلسطينى فى زمن يتوحد فيه الفعل المقاوم بالشعر ليصوغا معاً وعى اللحظة ، وهو يتقدم إلى وعى التاريخ حيث يلتقط اليومى البسيط ليجسد منه لحظة الامتداد نحو زمن عربى:

،راح أحمد يلتقى بضلوعه ويديه
كان الخطوة النجمة
ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط
كانوا يعدون الرماح
وأحمد العربى يصعد كى يرى حيفا
ويقفز
أحمد الآن الرهينة
تركت شوارعها المدينة
وأتت إليه لتقتله،

ويواصل الشاعر إبداع سياقه الإنسانى عبر غنائية غنية ومجاز مدهش .. يفتح جرح أحمد فى كل اتجاه.

،وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زبداً،

لكأن جرح أحمد يود لو يتوحد فى جغرافيا شاسعة .. تطال الوطن كله من المحيط



إلى الخليج.. فى حس تراجيدى عال.. وعبر الحس التراجيدى ليس ثمة من مسافة بين الذات والموضوع، فالموضوع هو وعى الذات. لذلك نلحظ انشطار هذه الذات فى أحايين كثيرة:

،أطل كشرفة بيت على ما أريد
أطل على صورتى وهى تهرب من نفسها
إلى السلم الحجرىّ.، وتحمل منديل أمى،
وتخفق فى الريح : ماذا سيحدث
لوعدت طفلاً ،وعدت إليك .. وعدت
إلىّ،

فى تجربة درويش يستدير كل شىء على كل شىء حيث تنقسم الذات ولكن الموضوع يوحدها ، كذلك الإيقاع لا مكان له خارج امتداداته التى تلخص حركة الصراع.. وبينما يتقدم فى منجزه الإبداعى يستعيد تجربته وشعره كله ويفتح آفاقه على فضاء ممتد مثلما فعل فى ،جداريته، التى استدارت على كل منجزه السابق.
وإذا كنا قد وجدناه بسيطاً وواضحاً فى بدايته فإنه لم يظل كذلك .. بل انتقل من الوضوح ، إلى الغموض ، ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الصوت الواحد إلى التعدد ومن الغناء الفجائعى إلى الغناء المركب .. وتحولت القصيدة من سطح لغوى .. عادى إلى كرنفال يضج بالأصوات والضمائر والألوان ويتشظى مجازه المحتشد بمختلف الرموز والأساطير السومرية، والبابلية والفرعونية ، والذوات المهمشة ، والذوات التاريخية .. والمحتشد أيضاً بالمكان. كان فى مقدوره أن يصنع من الكلمات شيئاً جميلاً أو حقيقة جمالية تستطيع أن تبقى بعيداً عن ملابساتها وأسبابها..
وهو يصنع هذه الجمالية وهو يسير منضبطاً داخل النظام يؤمن بأن للإبداع دوراً فى صياغة الوجود الفردى والجماعى.
- أين يقع الشاعر يا سيدى
- بين الأرض والسماء..
- وأين يقع الشعر
- بين الأسطورة والتاريخ
- لكنك صانع أساطير
- لأننى أناضل من أجل وطن ذاهب فى الميتولوجيا.

وشعب يخشى من النسيان..

«وأقيس هاويتى بما يتبقى من النسيان، لا أنسى فأهبط
في الجحيم ، أقيس هاويتى بما يبقى من النسيان
فاهبط أيها النسيان حبلاً للخروج.
للخارج الهاوى .. تعبت من الرجوع إلى مهب الذاكرة
لا شيء فىّ ولا أمامى كى أرى خبيزة حمراء
فى هذا الخراب
لا شيء فيك لكى أضحى بالمدائح والجسد
لا شيء فيناكى نعود إلى مساءلة الطبيعة والطبائع

لم يبق فى تاريخ بابى ما يدل على حضورى أو غيابى
باب ليدخل أو ليخرج من يتوب ومن يؤوب
إلى الرموز
باب ليحمل هدهد بعض الرسائل للبعيد».

لقد وعى درويش شرائط حداثته فلم يغترب مثل من اغتربوا وإنما امتدت جذوره - من هناك من تراث أجداده وعلى رأسهم المتنبى - ورأى أن الحداثة العربية من الأفضل لها أن تتمسك بالثوابت يعنى (الموسيقا والمجاز) ولذا يعد الوريث الشرعى لايقاع الشعر العربى والتطوير الحقيقى للجمالية العربية .. وخلاصة الشعر العربى الحداثى..
نأى بنفسه عن الشكلانية الفارغة، والإبهام المقيت والتجريبية التغريبية والمظلمة..
فجاءت حداثته منسجمة مع ذاتها ومع الواقع تتبنى لحظتها التاريخية بامتياز.
والجمالى والأخلاقى لدى درويش لا ينفصلان فكلاهما يتبنيان صياغة الوعى ، وكلاهما لا يستقران على حال (فالأخلاقى - الثورة) بالمفهوم السياسى سعى نحو الحرية (والجمالى - الشعر) تجاوز وانتهاك ، وهدم وبناء .. كلاهما فعل احتراق..
فى الأول احتراق الجسد من أجل اضاءة الواقع
وفى الثانى احتراق الروح من أجل إضاءة الجميل اللغوى الذى يتبنى هذا الواقع.
وكلاهما إنسانيان وفى هذا مكمن المأساوى لدى درويش وتوحد بالغناء والمفارقة:

«فى المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا

عن شجيراتنا ، ونعد الضلوع التى سوف نحملها معنا
والضلوع التى سوف نتركها هاهنا .. فى المساء
الأخير لا نودع شيئاً ، ولا نجد الوقت
كى ننتهى..
كل شىء يظل على حاله ، فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره .. فجأة لم نعد قادرين على السخرية
فالمكان معد لكى يستضيف الهباء...

والمأساوى التراجيدى لديه ليس كما هو عند الإغريق قدرياً.. وبطله ليس هو البطل الأسطورى الذى يسعى ليلقى مصيره .. كلاً فبطله هو الإنسان الفلسطينى الفقير والبسيط الذى يحب الحياة لا الموت لأنه لا يذهب إلى الموت مختاراً ! وإنما يذهب إليه مضطراً..

هذا هو الجديد فى المنزع التراجيدى هاهنا .. أن الفلسطينى يضطر للذهاب إلى الموت كى توهب له الحياة أنه وهو ذاهب إلى الموت يذهب أيضاً فى الولادة.. وهكذا يكرس الموت المأساوى للحياة:

«إنى وقد دافعت عن سفرى إلى قدرى
أدافع عن نشيدى/ بين النخيل وظله
المثقوب..
من عدمي سأمشى من جديد
نحو الوجود - يقول شاعرهم وقد عادوا -
سأترك للبعيد/ ولزهرة الليمون
جسر الأزرق المكسو بالأمطار»
إنها مأساوية ترتقى بالغناء إلى الإنشاد الدرامى الملحمى الذى يطرح أسئلة الوجود ذاته.. فهو من شىء عابر وبسيط يستطيع أن يصنع حالة إنسانية كبرى تظل أسرة للوعى: حدث هذا مع «هيلين بائعة الخبز»:

«مطر فوق سقف الجفاف
الجفاف المذهب فى أيقونات الكنائس

كم تبعد الأرض عنى
وكم يبعد الحب عنك
يقول الغريب لبائعة الخبز «هيلين»..
فى شارع ضيق مثل جوربها
- ليس اكثر من لفظة ومطر..
ويقول الغريب لبائعة الخبز:
هيلين هيلين ! هل تصعد الآن
رائحة الخبز منك إلى شرفة فى بلاد بعيدة
لتنسخ أقوال «هومير»؟
هل يصعد الماء من كتفيك إلى
شجر يابس فى قصيدة

ويقول الغريب لهيلين: كنت أحارب
فى خندقيك ولم تبرئ من دمى الآسيوى.
كم كان إغريق ذاك الزمان قساة
وكم كان «أوليس» وحشاً يحبّ السفر
باحثاً عن خرافته فى السفر!!،

ثمة فرق بين أوليس الأسطورة، أوليس الإغريق الذى يبحث عن «خرافته فى السفر» وأوليس التاريخ أوليس العربى الذى أتعبه السفر ويريد أن يستريح ويقيم بالمكان..
فالمكان خرافته.. لأن المكان تحول من واقع ، إلى احتمال ، ثم إلى حلم، ثم إلى أغنية ثم إلى رحيل مستمر..
إنه المكان الذى يلتقى بنقيضه .. فهو الوطن والمنفى .. وهو الحلم الممتد لمستقبل العرب جميعاً من خلال استمرارية الثورة ذاتها وفى المكان ذاته..
«نسافر كالناس لكننا لا نعود إلى أى شىء..
كأن السفر
طريق الغيوم .. دفنا أحبتنا
فى ظلال الغيوم ، وبين جذوع الشجر.
وقلنا لزوجاتنا .. لدن منا مئات السنين
لنكمل هذا الرحيل

إلى ساعة من بلاد ومتر من المستحيل

لنا بلدٌ من كلام .. تكلم تكلم لأسند
دربي على حجر من حجر».

وحالة مأساوية كهذى تدفع بصاحبها أن يعيش المفارقة الجارحة فى أعلى صورها:
«للحقية وجهان
والثلج أسود»

كما تدفع به أن ينقسم، ويتفتت من الداخل فى حوار لا ينتهى، ويصبح «الشهيد أكبر من الأرض»، كما يصبح الفعل أقدر على تجسيد ما هو إنسانى.. والشاعر مستمر فى صياغة هذا الحلم الفلسطينى من خلال استعادة سيرة المكان والاشتباك مع تاريخ الذات والجماعة..

إنه الحلم الذى تتصارع فيه حقب التاريخ فى صورة أشبه ما تكون بما وراء تاريخ حلمى وشعرى.
ولقد أدرك صاحبه انه لا يمكن لمبدع أن يوجد بوصفه قيمة يمكن لنا تمييزها إلا داخل التاريخ فالسقوط خارج التاريخ لا يمكن تحمله لأنه سقوط فى الفوضى «حيث تكف القيم الجمالية عن أن تكون قابلة للإدراك».

– هل أنت صورتك؟
.. ربما
– كيف هو جرحك؟
– مفتوح على شرفة بعيدة
– مفتوح على الزنزلخت والأزهار والزعتر البلدى
– من أين شهدك؟
– من الحصى والحجارة والاشلاء، من الطبيعة والفلكلور .. إلخ إلخ
– كيف وأنت تسكن الريح؟
– لأن الأرض تورث كاللغة
ولا يمكن لمثلى إلا إن يواصل حلمه

- الآن فقط فهمت لماذا أرض قصيدتك خضراء!!

كان يدرك أن شعبه موسوم بالأسطورة فثمة شيء اغريقى فى دم هذا الشعب .. تذكره وهو يكلم هيلين بائعة الخبز فيما مضى.. وها هو فى حصار بيروت، والخروج منها عبر الأبيض المتوسط ، يتساء: هل يمكن لجراحنا أن تلد المكان عبر رحلة الخروج والبحث عن مصير بشرى حر.. ولقد أحس أن شعبه يعيد نسيج الأسطورة مرة أخرى وبشكل حديث، يعيد مفهوم العلاقة بين الكائن والأرض.

«من مطر على البحر اكتشفنا الاسم ، من طعم الخريف، وبرتقال القادمين من الجنوب كأننا اسلافنا..».

من خلال هذا البعد الأسطورى ، الذى يسم رحلة البحث عن المكان.. يدخل درويش مسالك التاريخ ومنازعه المختلفة والتى تؤازر منزعه المأساوى الكونى. فهو يجلس ليخاطب الأرض مثل الهندى الأحمر (خطبة الهندى الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض). ويستعيد سيرة غرناطة ، وقرطبة، وسيرة سمرقند الروحية ويدخل مع لوركا ، وبابلو نيرودا، وبول إيلوار، ويفتوشينكو، وصديقه يانيس ريتسوس، وجورج سفيرس، ويرودسكى ، وناظم حكمت .. يدخل مع هؤلاء من هذا المنطلق ، منطلق الحس المأساوى والتاريخى .. وهم يتحاورون مع قرنائه من أبناء وطنه .. السياب، والبياتى، وعبد الصبور ، ونزار ، ومظفر النواب، والمتنبى ، وسرديات التاريخ العربى وغير العربى.. من خلال هذا الموروث الإنسانى الذى استثمره درويش استطاع أن يصنع موروثه الخاص .

وذلك باستدراج التاريخ والأسطورة ، والطبيعة إلى شرك الغناء.. حيث أعطى لما هو موضوعى هذا الشكل الغنائى الملتبس بالحنين..

ورحلة المنافى التى عاشها مع شعبه ، لم يعشها روحياً إلا داخل المكان التاريخى، فنحن رغم شتاتنا مستمرون بصورة يائسة فى تاريخ ومكان ولادتنا، ولا يمكن لنا أن نتصور (أنانا) خارج الموقف المحسوس لحياتنا .. إن وعينا باستمراريتنا هو من القوة بحيث يتدخل فى عملية إدراكنا الجمالى للعالم. هذه القصدية الجمالية الكونية بمفهومها الثورى هى ما سعى درويش لتحقيقه، وتثبيته، فى فضاء دلالى مفتوح يتشظى فى كل اتجاه.. وكأن جوهر الفكر يتحد بشكله..

أود أن أقول .. وهذه قناعتى الشخصية أن محمود درويش رائد جمالية كلاسيكية فريدة استطاعت أن تلخص تجربة الشعر العربى الحديث بالحفاظ على كثير من مواريث الشعر العربى فى مراحله المختلفة.. ونجح بموهبة فذة فى اقتناص روح العصر

.. وهو يكتب ملحمة شعبه فى البحث عن المكان الذى نشأت فيه الذاكرة .. ملحمة الثورة التى مازالت تبحث لها عن مفردات جديدة وأفق جديد يبشرها ولو بأمل أقل فى حق العيش الحر..

كل ذلك أضفى على تجربة درويش سمة كونية بما هى وليدة ثقافات تراكمت فى أفق إنسانى فسيح فيه من دراما التاريخ ما فيه.. يتجسد ذلك وبوضوح شديد منذ كتب : «أعراس» ومديح الظل العالى..حتى آخر أعماله.. وبما هى مجسدة لثورة تجاوزت شكلاً ومضموناً حدود كل ثورة فى العالم مما جعل درويش يصرخ ذات مرة : «هل تستحق الأرض كل هذه الدماء!!»..

لم يعد من بعدك ما نسميه إلا نشيدك الاستثنائى الذى يذكرنا دائماً بأن التاريخ لا يمشى فى خط مستقيم .. لأنه - أى التاريخ - يخص الإنسان والإنسان مصاب بالحنين:

«لا أعرف الصحراء

لكنى نبت على جوانبها كلاما

قال الكلام كلامه ومضيت

كامرأة مطلقة، مضيت كزوجها المكسور

لم أحفظ سوى الايقاع اسمعه

وأتبعه ، وأرفعه يماما

فى الطريق إلى السماء، سماء أغنيتى

انا ابن الساحل السورى

أسكنه رحيلاً أو مقاما

بين أهل البحر،

لكن السراب يشدنى شرقاً

إلى البدو القدامى

أورد الخيل الجميلة ماءها،

وأجس نبض الأبجدية فى الصدى..

وأعود نافذة على جهتين..

أنسى من أكون لكى أكون

جماعة فى واحد، ومعاصراً

لمدائح البحارة الغرباء تحت نوافذى

ورسالة المتحاربين إلى ذويهم»



محمود درويش

حلمى سالم

كنتِ تحت الدشّ عامرةً بنهديكِ العامرين تزيلين بالصابون ماءَ ظهرى الذى دهنتُ به ظهركِ المنشورَ كجنود المظلاّت، بينما كان الخطيبُ يلقى خطبة الوداع.

هَمْ لاجئون يودّعون لاجئين، وهَمْ شهداءُ يودعون شهداءَ. قال الخطيبُ للموت: انتظرْ تحت شرفةِ الفؤاد ريثما أجهز البُنّ والحبهَانَ. هى تشبه ريتا، وهو يشبه زارع الهندباء. سار وزّانونَ خلف نعش يرتلون:

«فعلن: جاء القمرُ على ضوء رصاصٍ فرّ على
طرقات بلاد الزيتونْ
جرحى فى الحب يروحونَ، وجرحى فى الحبْ
سيأتونْ».

صارت امرأةٌ مبذورة على الملاءات كحقل أرزٍ تلملمُ الأشلاءَ عند الشطّ، وتبوّبُ كلّ جثمان حسبَ عدد الرشقات فى الصدر. وقفتْ بلادٌ تلقى التحيات الطيبات: يافا، وعكا، وعسقلان، كفر قاسم، الجليل. هى تشبه ريتا

وهو يشبه عازف الكمنجات. راحت المرأة التى تغنى تحت الدش عامرةً بنهديها العامرين تحلم بالبيارات، وتجرى وراءَ الفراشات، فتطفو مشاهدُ النازحين فى المرايا والشراشف وسخّان الكهرباء. عند ناعورةٍ كان الخطيبُ يحضّر صبِيةً حتى يقتنصوا السماء فى كروكى دولةٍ، وكان وزّانون يرتلون:

،فعولن: يطلُّ الفدائىُّ يحمل فى ساعديه الهدايا،
ويطلب رزقاً من الرب، علّ الإله يرش
على الأرض بعضَ الحنانْ
يطل الفدائىُّ خيلاً طليقَ العنانْ،

تحفر اسمَ فتاها فى الجداريّات، وفى الخلف كان عاشقٌ يقول لسيدةٍ تنفضُ القطراتِ عن شعرها البدائىّ: تكبّر يارقىّ. من مرادفات اسمه: المودةُ، من مرادفات اسمها: الحضارات.

قالت صبايا فى حفل عرس: إنه ولدُ الكلمات البسيطة.
قال فتيانٌ فى معسكر التدريب: إنه شهيدُ الخريطة.
قال عمالُ المناجم: إنه الشارطُ والشريطُ والشريطة.
صاح الخطيبُ: على يديها احدُ عشر كوكباً، كل كوكبٍ ينير زاويةً من زوايا المنصّ . كلُّ كوكبٍ يسير خلف جنازةٍ، كلُّ كوكبٍ يخطُّ فى كعب الفتى رقىّ: لا تعتذر. انت اطلقت الحمامات من اقفاصها، انتَ وزّعتَ موسيقى على طابونةِ الخبز، انتَ علمّتَ وزانين كيف يرتلون:

،مستفعلن: يا أيها القلبُ الجريحْ
هل صارت الآمالُ طائرةً
وحلمى قبضَ ريحْ،

قال الخطيب لامرأة يقطر من أطرافها الماءُ: انتِ تشبهين ريتا فأين البندقية؟ ثم قال للموت: قفْ عند



باب الدار ساعةً حتى أزرّرَ الصديريَّ، ثم أهندمُ المنديلَ الحريريَّ. حينها كانت بلادٌ تودّعُ بلاداً، وشبانٌ حزينون يحنّون إلى قهوة أمهاتهم، ويودّعون الحبيبات عند معبرٍ ملغَّم، بينما الخطيبُ يلعب مع الموتى لعبةَ التحطيب، عندما كانت المرأةُ التى تشبه ريتا تضع على كتفها البُرنس، بعد أن أزالت ماءَ ظهرى الذى دهنت به ظهرَها المنشورَ كجنود المظلات، وتخرج إلى جبلٍ قريبٍ، ثم تنشج:

قتلونى قتلونى قتلونى.

الماضى يقرأ الحاضر:
استدعاء التاريخ فى رواية شاعر ملك لعلى الجارم

د. أحمد يحيى على

يرتبط الفن على اختلاف تجلياته بالواقع من خلال علاقة تعتمد بدرجة كبيرة على نظرية المحاكاة الأرسطية؛ فالمسافة الفاصلة بين العالمين تشغلها ذات تحاول الربط بينهما فى إطار ثنائية (الرائى والمرئى)؛

فمفردات السياق الخارجي التي تقع في دائرة رؤيتها تصير صورة ذهنية تحتاج إلى أن تتحول إلى شكل ملموس.. ومن مظاهر هذا الشكل اللغة التي تعكس رؤية ذاتية تعد بمثابة حكم أونتيجة لمعادلة أقيمت بين صاحب الفن وواقع رأى فيه ما يستحق الإشارة والتسجيل؛ ومن ثم فإن الذات المتلقية لهذا الفن سوف تنظر إليه من خلال عين أخرى هي عين المبدع الذي اختار أن يمنح تجربته مع هذا الواقع قدراً من البقاء عبر التواصل مع فضاءات أخرى، لتصبح قراءة هذه الذات المبدعة للخارج منطلقاً لقراءات أخرى تأخذ منها موقف المؤيد أو المعارض أو المحايد..

وتجربة معايشة الواقع من خلال المبدع تليها تجارب أخرى تلتقى مع هذه التجربة الأولى عبر فعل القراءة؛ ومن ثم يتحول الواقع المرئى عبر هذه العين المبدعة إلى ما يشبه المرآة التى يمكن للقارىء أن يرى فيها ذاته الفردية وجماعته والظرف الزمني الذى يحتويه؛ ومن ثم قد تصبح هذه المرآة وسيلة يرتكز عليها فى عملية التقييم

والتقويم لمنظومة حياته، وقد تمتد هذه العملية إلى الجماعة التى يعيش بين أفرادها ليكون فاعلاً إيجابياً لا تقف أفعاله عند حدود حياته على المستوى الفردى وإنما تمتد لتشمل السياق الجمعى على اتساعه المحلى وربما يتجاوز أثره هذه الحدود الضيقة وصولاً إلى السياق الإقليمى والإنسانى.

والأديب الذى تتعامل معه هذه الدراسة من خلال أحد أعماله هو صوت ناطق وقف ليخاطب قارئه عبر منبرين: الشعر والحكاية، ليقدم نموذجاً للشخصية التى تسعى لتدعيم منظومة التواصل بينها وبين الجماعة المستقبلة من خلال أكثر من وسيلة.. وهذا الصنيع من جانبها يعنى قراءة على درجة كبيرة من الوعى لطبيعة المرحلة المعاشة وتحولاتها، فعلى الجارم شخصية عربية مصرية خيرت بين اللغة المنطوقة والمكتوبة لتكون وعاءً حاضناً لموقفها الفكرى فاختارت اللغة ذات العمر الاطول والأكثر قدرة على الانتشار والتواصل الا وهى اللغة المكتوبة التى وظفتها فى هذين الشكلين الفنيين: الشعر والحكاية اللذان يتمتعان بحضور واضح داخل السياق الثقافى العربى والإنسانى، فكل واحد منهما يتكامل مع الآخر ليتوجه إلى الذات الإنسانية بمكونيها: العقل والوجدان..

وهذان الفنان اللذان اعتمدا عليهما الجارم يجعلان منه معادلاً يختزل البناء الثقافى العربى الإسلامى منذ القدم، هذا البناء الذى قام جانب كبير منه على الشعر والحكاية اللذين كانا يسيران فى خطين متوازيين ليعبرا عن رحلة الذات العربية فى تحولاتها عبر الزمن وهى تقرأ نفسها فى ظل علاقة أفرادها بعضهم ببعض من جانب وتقرأ العالم من حولها من جانب آخر؛ ومن ثم فإن على الجارم فى ممارسته للشعر ثم الحكاية يؤدى هذا الدور على المستوى الفردى، إنه من خلال فنه يسعى لقراءة واقع جماعته التى ينتمى إليها والحكم عليها، وهو لهذا الدور يؤدى دور الناقد الذاتى الذى يواجه نفسه بنواقصها قبل أن يواجهه بها الغير القائم مقام الناقد الخارجى (الآخر).. وهو فى إبداعه يصدر من منظور متعدد يتدرج من الوطنى المصرى إلى القومى العربى ثم الدينى الإسلامى..

وقد جاء ميلاده فى عام ١٨٨١م، هذا العام الذى شكل ضعفاً على مستوى الدولة.. وقد بلغ التدخل الأجنبى فى شئون مصر واعتداؤه على سيادتها ذروته حتى انتهى باحتلالها فى العام التالى.. لكنه فى المقابل كان يشكل عام توهج للروح الوطنية المصرية الذى انعكس فى ثورة أحمد عرابى ورفاقه.. ويبدو أن هذه الروح ستجد سكاناً لها فى شخصية على الجارم وهى تتكون فكرياً وهو ما سيجسده نشاطها الأدبى؛ فعلى الجارم يرى فى الفن رسالة لها غاية خلقية ترتفع فوق غيرها من الغايات ويجب

توظيفها للتعامل مع إخفاقات الواقع التى من مظاهرها الأساسية معضلة الاختلال فى عصره؛ ومن ثم فقد حرص على أن يجعل من فنه بشقيه الشعرى والنثرى أداة من أجل التحرر والاستقلال وعدم التبعية..

وفى هذا السياق قدم الجارم عدداً من الأعمال النثرية الروائية التى تشير إلى هذا التفاعل الحاصل بينه وبين واقعه بطريقة تنم عن وعى بطبيعة المرحلة الزمنية التى يحياها.. فقدم إلى مكتبة العربية أعمالاً تدور حول شعراء قدامى مثل: المتنبى والمعتمد بن عباد وابن زيدون والوليد بن يزيد وأبو فراس الحمدانى..وله قصة بعنوان الفارس الملثم تتناول فتح طارق بن زياد للأندلس..

من الواضح فى تشكيله لهذه الاعمال أنه يسلك رد الفعل المضاد فإذا كان الاحتلال الأجنبى لجزء كبير من الشرق العربى والإسلامى وما تلاه من تبعات على المستوى الثقافى والاجتماعى تعبر عن جانب من سلوك هذا الأجنبى ونمط حياته بمثابة الفعل الذى ترك أثراً واضحاً فى حياة الشرق فإن على الجارم قد اختار عبر فنه موقع رد الفعل الذى حاول أن يدعم الصلة بين حاضر مضطرب مأزوم وماض يمثل الجذور التى أعطت الشخصية العربية الإسلامية هويتها بإزاء الأنساق الثقافية الأخرى.. وهذا الموقع الذى شغله الجازم يبرر إلى حد كبير هذا المسلك التاريخى الذى اعتمده فى تكوين إبداعاته الحكائية... ولم يكن وحده فى هذا الشأن بل كان له نظائر اختاروا من التاريخ ما يستعينون به فى طرح رؤاهم الفكرية بصدد الواقع، من هؤلاء: محمد فريد أبو حديد، محمد سعيد العريان، على أحمد باكثير، عبد الحميد جودة السحار.

وهذه المنهجية تجعل الجارم ومن على شاكلته يندرجون تحت ما يمكن تسميته بـ (محاكاة الواقع بالتاريخ) فحضور الواقع فى الفن يعتمد على الرمز التاريخى الذى يجعل من العمل الفنى أشبه بتركيب استعارى يرى القارىء فيه جانباً من زمن قد مضى بينما المقصود هو حاضر الشخصية المبدعة فى إطار إلمام هذا القارىء بطبيعة واقع صاحب العمل والماضى الذى قام باستدعائه..والرواية محور اهتمام هذه الدراسة هى "شاعر ملك" وفيها يعتمد الكاتب على جانب من عصر ملوك الطوائف فى الأندلس وبالتحديد دولة بنى عباد التى امتدت من عام ٤١٤ هـ إلى ٤٨٤ هـ وكان آخر ملوكهم المعتمد بن عباد بطل هذه الرواية الذى بنهايته دخلت الأندلس عهداً جديداً هو عهد المرابطين.. ومن ثم فإن الحاضر الذى يمثله الجارم سوف يتعامل مع الماضى الذى يمثله المعتمد بن عباد من خلال حلقة وصل فنية تنظر إلى هذا الماضى عبر وصفين: الشاعرية والملك..

العنوان: نافذة للقراءة



تعد هذه الرواية نموذجاً للروايات التاريخية التى تقدم طرحاً لجزء من التاريخ من خلال إحدى شخصياته؛ فالمعتمد بن عباد بطلها هو الأداة التى اعتمد عليها المؤلف فى استدعاء هذا الماضى وهو صاحب هذين الوصفين: شاعر وملك، معنى ذلك أن العين التى سينظر من خلالها القارىء إلى ذاك الماضى لها مواصفات خاصة، إنها تجمع بين دورين يحيلان إلى علاقة قام عليها جزء كبير من تراثنا الأدبى ألا وهى العلاقة بين الشعر والحكم أو بين اللغة والسياسة، بين الكلمة القادرة على التأثير فى مستقبلها على المستوى الروحى والوجدانى، والحكم الذى يخضع الجماعة لسلطانه؛ ومن ثم فكلا الاثنين يحظى بموقع الفاعلية بإزاء هذا المتلقى (فرد/ جماعة) الشاغل موقع المفعول به المستقبل لأثر دورهما.. وقد كان لهذه الثنائية (الفاعل والمفعول) صداها فى معظم ما أنتجه المبدع العربى التراثى من شعر عبر الزمن..

وكأن على الجارم باختياره لهذا العنوان يقدم للمثقف العربى ملخصاً لبناء ثقافى للكلمة فيه سلطتها بوصفها الأساس الذى قام عليه عبر التاريخ؛ فالشاعر بحاجة إلى التواصل مع من يحتضن موهبته ويمنحها ما تصبو إليه من حضور وانتشار لذا كان دأب الشاعر العربى منذ القدم - فى الغالب - أن يخصص لرأس الجماعة (الحاكم) رصيداً فى هذا التواصل يخاطبه بلغته الشاعرة وكأنه بهذا الصنيع يأخذ منه إذناً ضمنياً بأن يتجول بالكلمة بين الناس الذين ينضوون تحت سلطانه، إنه بذلك يحصل لنفسه على الأمان النفسى الذى يتيح له الحركة بالإبداع قبل أن يحصل على أموال هذا الحاكم، ولعل أغراض مثل: المدح والهجاء والرثاء تعد علامات فى الشعر العربى التراثى تشير إلى هذه العلاقة ذات الطبيعة الخاصة بين الشعر والملك.. والحاكم بدوره كان يدرك أثر الكلمة فى حياة الجماعة - بوصفه أولاً أحد أبناء هذه الثقافة التى تعى ما لها من قيمة - فجاءت حاجته إلى من يجيد استخدامها فى تحسين صورته وتدعيم ملكه، ومن ثم كانت بالنسبة له وسيلة إخضاع هى الأخرى إلى جوار هيبة السلطة ذاتها.. هذا التفاعل الحاصل بين الشعر والسياسة قد أسهم - بدرجة كبيرة - فى عملية التكوين الثقافى للشخصية العربية المستمرة عبر الزمن..

إذاً فإن عنوان رواية على الجارم قبل أن يفتح على زمن دولة بنى عباد فى الأندلس فإنه يدخل بالقارىء إلى زمن أبعد يبدأ بحقبة ما قبل الإسلام وما تلاها من أزمنة ودول يقف فيها على ثنائية طرفها الأول: الإبداع بصفة عامة والشعر على وجه الخصوص أما طرفها الثانى فهو القبيلة أو الخليفة أو الأمير.. أو يمكن القول: ثنائية (المثقف الشاعر والسلطة الحاكم) ودورها فى تكوين أدب الجماعة العربية وتاريخها الذى بدوره يمثل جزءاً من المنظومة المعرفية الإنسانية على عمومها.

ويأتى عنوان الرواية من خلال هذه المنطقة للرؤية بمثابة أداة اتصال تربط بين حاضر يتجدد هو حاضر الجماعة القارئة لهذا العمل الفنى وماض يشغل الشعر فيه مكاناً واضحاً.. هذه الأداة تخفى وراءها أكثر من رسالة يتوجه بها المؤلف إلى المتلقى:

- العودة إلى الماضى ربما تكون عيناً ثالثة نستعين بها فى قراءة الحاضر الذى نحياه ومن ثم فى طريقة التعامل معه..

- التجارب الإنسانية لا تكرر نفسها حرفياً لكنها قد تتشابه وهذا يعنى أن الارتباط بالماضى الذى صار لغة يصبح أداة ضرورية يُستعان بها فى تفسير بعض ما يجرى فى الحاضر..

- ماضى الجماعة هو بمنزلة حكمة الشيخ الكبير التى تعكس تجاربه فى الحياة وخبراته التى حصلها منها، والصغير الآتى بعد لا يمكنه الحركة داخل الواقع بمعزل كلية عن هذا الصوت فى إطار عملية تواصل الأجيال..

- شاعر ملك انعكاس لصوت يشغل رد الفعل المضاد؛ فإذا كان الاحتلال بصفة عامة وما يصاحبه من ضعف وتفكك يمثل الفعلَ والداء الذى أصاب جسد هذه الحضارة فلا بد من مواجهة ومقاومة يجب أن تنبع من داخل هذا الجسد.. وتتخذ هذه المقاومة مظاهر عدة من بينها الكلمة المكتوبة فى شكلها الأدبى..

- المأزق الحضارى الذى مر على الشخصية العربية الإسلامية ويلغ ذروته بهذا الغزو الأجنبى يبرر هذه الدعوة غير المباشرة للارتباط بالتراث التى تتجلى بداية من خلال العنوان.. وهذا لا يعنى الهروب من مواجهة أزمة الواقع ولكن القراءة الواعية لتجاربنا السابقة بوصفها إحدى أدوات هذه المواجهة.

وجملة العنوان عبارة عن تركيب وصفى يرتبط بمحذوف يقع موقع المبتدأ من الكلام قد يكون تقديره (هو)؛ من ثم فإن القارىء على موعد مع متن حكائى يأتى بمثابة حقيقة يحاول الفن إقرارها من خلال هذه الرواية.. وقد يكون المحذوف اسم إشارة تقديره (هنا)، ليصبح العنوان تركيباً إشارياً يحيل الرواية من الداخل على ما فيها من شخصيات وأزمنة وأمكنة إلى بنية وصفية (صورة) تبحث عن العين التى ترى فى إطار ثنائية (الواصف والموصوف)؛ وهو ما يجعل هذا العمل أشبه بلوحة مرسومة، والرسم هاهنا يأتى بواسطة اللغة.. ويقود هذا التوجيه للرؤية الذى يأتى عبر اسم الإشارة (هذا) إلى ترتيب الصفات فى تركيب العنوان، إن صوت المؤلف الذى ما زال حتى هذه اللحظة يتردد فى أذن القارىء الرائى يقول "شاعر ملك".. وذلك يضع أمام أفق التلقى افتراضاً سيسعى للبحث عن صحته من الداخل هى أننا بترتيب زمنى أمام ذات شاعره قدر لها أن تصبح فيما بعد فى موقع الحكم.. وبالسير خلف هذا الافتراض فإن الولوج

إلى داخل الرواية من هذه النافذة يعنى أن فضاء التلقى سيتعامل مع الحدث التاريخى المعروض فنأ ومع بطل هذا الحدث وفق دورين له يأتى أحدهما سابقاً فى الظهور على الآخر لاسيما وأنه قد يستحضر نقيضه فى ذهن الجماعة القارئة (ملك شاعر) .. وربما كان هذا الاستحضار مدعاة لنوع من المقارنة بينهما، ما الفرق بين أن يكون الشاعر ملكاً وأن يكون الملك شاعراً؟ هل الترتيب قد يعنى مجرد الترتيب الزمنى فقط؟ أم أن المقصود التعبير عن موقف فكرى يكمن خلف التركيب اللغوى: شاعر ملك أوملك شاعر؟..

إن هذا الموقف يقترب كثيراً مما عسى أن يكون سؤالاً مطروحاً من قبل الفن عن الجدارة، هل البطل جدير بإحدى الصفتين دون الأخرى؟ أم بهما معاً؟ .. وسؤال الجدارة هذا يجعل من متابعة متن الرواية من الداخل أمراً ملحاً فى سبيل الوقوف على الجواب ومن ثم وجهة النظر الخاصة بصانع هذا العالم..

الراوى والزمن

بعد أن يفرغ القارىء من عنوان العمل سيجد نفسه مع الداخل الحكائى أمام كيان يطوف به بين عناصره ، هذا الكيان اسمه الراوى الذى يؤدى دور النائب عن المؤلف فى القيام بهذا العمل، ويدرك القارىء لدوره من خلال وقوفه على الأركان المشكلة للعمل الحكائى: الزمان والمكان والشخصية والحدث.. ومع الزمن يتم الوقوف على المنطوق الروائى الآتى الذى جاء استهلالاً للرواية وقد وضع له عنوان ليلة "فى ليلة من ليالى ربيع الأول سنة إحدى وثلاثين وأربعمائة للهجرة كانت مدينة باجة بالأندلس يلفها ظلام دامس".. إن كلمة "ليلة" العنوان الأول فى "شاعر ملك" تضعنا أمام مفارقة تعطى لعالم الفن بصفة عامة قدراً من الاستقلالية عن الواقع، فالليلة إشارة إلى يوم قد انقضى بدايته على مستوى الواقع تكون ببزوغ ضوء الفجر الذى يعقبه نهار.. مع ذلك فإن المتلقى سيلج إلى هذا العالم وفى ذهنه فكرة النهار التى ربما تبقى ملازمة له طيلة العمل حتى يفرغ منه .. إننا إذاً أمام نهاية واقعية سيعقبها بداية جديدة على مستوى الفن، هذه البداية تتكون من عدد من الأجزاء تعكسها العناوين الفرعية التى يجدها القارىء داخل الرواية مثل: فندق، تهنئة، عزاء، قتل، خيبة، ولاية، فجائع، دسيسة، هزيمة، معاهدة، ثورة، الزلاقة، ضيافة، أفول..

وفى إطار ثنائية (النهاية والبداية) التى تقوم عليها الرواية يبدو هذا الالتفات المقصود من قبل المبدع بأن تتحول عين القارىء من هيمنة اللحظة الحاضرة عليه وما يدور فيها إلى عالم تشكل من الماضى بداخله تجربة تخص جماعة من البشر أفرادها

إخوة له فى الدين واللغة والثقافة، بخاصة إذا كان هذا القارىء عربياً، يتم إدراك ذلك بداية من خلال استخدام الراوى للتقويم الهجرى ولكلمة "باجة" التى تحيل إلى دولة العرب التى كانت قائمة يوماً ما على بقعة من أوروبا (إسبانيا والبرتغال)..

وفكرة الليلة واليوم المتضمنة فى ثنائية (النهاية والبداية) تأخذ المتلقى إلى الزمن المرجعى الذى أراد الراوى رصده فناً، هذا الزمن يخص على وجه التحديد دولة بنى عباد.. ويمكن رصد حركة هذه الدولة من خلال شخصيات ثلاثة فى الرواية: الجد أبو القاسم محمد بن عباد الملقب بـ (المستعين)، والابن عباد بن أبى القاسم الملقب بـ (المعتضد)، والحفيد محمد بن عباد الملقب بـ (المعتمد) وهذا الأخير هو آخر ملوك هذه الدولة وقد شهدت الأندلس فى عهده سقوط أولى المدن العربية فى هذه البلاد فى يد الإسبان ألا وهى طليطلة ومنذ أن سقطت لم يستطع العرب المسلمون استعادتها حتى انتهت دولتهم كلياً، والمعتمد بن عباد يشكل نهاية عصر وبداية عصر جديد؛ فانتهاء حكمه كان مؤشراً لبداية عهد دولة المرابطين أصحاب الدور الأكبر فى المعركة الفاصلة التى جمعت العرب بالإسبان وتحقق للمسلمين النصر فيها..

من هنا يمكن الوقوف على فلسفة اختيار "ليلة" لتكون العنوان الأول داخل رواية شاعر ملك، إنها بمثابة العين الفنية التى يطل منها القارىء على هذه الفترة الزمنية وما كان فيها من تحولات حملت معان سلبية أفضت إلى لحظة نهاية تعكس أزمة؛ فمع العنوان الأول "ليلة" يأتى العنوان الأخير فى كلمة "أفول" إن هذه الكلمة فى تعبيرها عن الغياب تقود على المستوى المعجمى إلى معنى زوال الضوء؛ ومن ثم حلول الظلام سواء أكان هذا الضوء من نجم مثل الشمس أم من قمر؛ إذاً فلن يبتعد المتلقى كثيراً عن الظلام الدامس فى هذه الليلة التى طاف عليها مع استهلال رحلته داخل هذا العمل؛ فعلى الرغم من المسافة الفاصلة بين ليلة فى البداية وأفول فى النهاية فإن القارىء يجد نفسه فى إطار هذه الليلة وما تطلقه من إشارات دلالية تحيل إلى نهاية تمثل مصيراً؛ فهذه الليلة الفنية فى معناها العام تشير إلى يوم طويل سبقها، هذا اليوم كان للعرب فيه دولتهم القوية على المستوى السياسى فى الأندلس، وبالتوازى مع هذا الخط السياسى كانت لهم حضارة لم يتوان الغرب فى ليلته المظلمة فى العصور الوسطى عن الإفادة منها على المستوى الحضارى.. لكن هذا اليوم العربى انتهى إلى ضعف وتفكك كان عصر ملوك الطوائف - ودولة بنى عباد جزء من هذا العصر - أحد مظاهره، فكانت العاقبة نقصاناً تجلى بداية فى سقوط طليطلة فى أيدى الإسبان وما تبعه بعد ذلك من تآكل أصاب هذا الجسد العربى حتى وقعت غرناطة آخر أجزاء هذا الجسد (أفول على المستوى التاريخى) فى أيدى الإسبان سنة ٨٩٧ هـ يناير ١٤٩٢م..

وكانت هذه الليلة التاريخية بالنسبة للعرب (أزمة) مؤشرا لبداية عهد مغاير هو عودة الأوروبيين من جديد إلى هذه الأرض.. ثم تطورت هذه العودة بعد ذلك لتتحول إلى غزو للبلدان العربية التى كانت يوماً ما تصنف على أنها غازية فاتحة..

إن الليلة.. والأفول فى رواية الجارم انعكاس لماض مأزوم العودة إليه لقراءته تجعل من الراوى فى هذا العمل بمثابة الصوت المحذر مما هو كائن فى ظرف زمنى حاضر يحمل بداخله عوامل أزمة مشابهة هو الآخر؛ فبالوقوف على زمن خروج هذه الرواية إلى الجماعة المتلقية نجد مساحات اتفاق بينه وبين الزمن الذى تم استدعاؤه، إنه سنة ١٩٤٣م.. إن مصر فى هذه الفترة كغيرها من البلدان العربية والإسلامية كانت تعانى احتلالاً أجنبياً.. والاحتلال يعنى ضعف هذه البلدان وتفككها، أى أن مصر ونظائرها يعيشون ليلة يلفها ظلام دامس وأفول (غياب) لضوء من شأنه أن يخلصها من هذا الموقع السلبى (المفعول به المغزو) ويحولها إلى موقع فاعل تملك فيه زمام امرها، وفى المقابل فإن الإرث الثقافى لها يحمل مقومات تؤهله لإزالة مظاهر هذه الأزمة ولعل اختيار المبدع لتجربة مؤلمة مرت بها هذه الجماعة فى الماضى دليل على ذلك، فهذا الاختيار قد منحه دوراً لا غنى للجماعة عنه فى أى وقت ألا وهو دور المخدر الذى يسلط عينه على ما بداخل هذه الجماعة من عيوب عليها أن تتنبه إليها ومن ثم تشرع فى التخلص منها، وما كان لراوى على الجارم أن يؤدى ذلك الدور لولا تاريخ الجماعة العربية الذى يعد جزءاً من هذا الإرث؛ فالتاريخ بمثابة الوعاء الحاضن لتجارب الجماعة على ما فيه من جوانب قوة ومراحل ضعف .. وقراءة الجماعة له ينضوى تحت ما يمكن تسميته بـ (قراءة الذات)، أى عندما يقرأ الإنسان نفسه لينقدها؛ ومن ثم فهو يسهم مع الآخرين الذين يرونه فى معرفة نفسه (التقييم) لأجل تقويمها.. إن الوقوف على هذه التجارب التى يحتضنها الماضى يصير بمثابة المرآة التى يقف الإنسان أمامها ليرى نفسه لعله يتمكن من معرفتها على حقيقتها.. ورواية "شاعر ملك" بطابعها التاريخى المميز تدخل فى إطار هذه العملية، أى قراءة الذات..

وثنائية (الليلة واليوم) و (اليوم والليلة) اللتين يمكن إدراكهما من خلال رواية الجارم تعطى الفن بصفة عامة طبيعة خاصة بإزاء الواقع تتمثل فى قدرته على اختزال هذا الواقع فى صورة مصغرة يمكن للجماعة القارئة احتواء أجزائها، أحد أشكال هذه الصورة اللغة.وليلة على الجارم بصفة خاصة تعد لحظة جمالية فاصلة بين يوم سابق عليها ويوم آت بعدها هذا اليوم يصير رمزاً معبراً عن الحال الذى يتغير؛ فمن خلال "شاعر ملك" تتجلى هذه المسلمة الإنسانية المسماة بـ(المنحنى الحضارى) الذى تمر به كل أمة؛ فهى على حالين: صعود وقوة حيناً (اليوم السابق) ونزول وضعف حيناً آخر





(اليوم الآتى بعد)، وما بين الحالين لحظة فاصلة (الليلة) يمكن نعتها بـ(المتوترة) يلتقطها الفن تجسد نهاية مرحلة (يوم) وبداية أخرى (يوم جديد)..

الراوى والمكان

تعد هذه العلاقة امتداداً لثنائية (النهاية والبداية) و (الليلة واليوم)؛ فلحظة الأزمة تحتاج فى تشكيلها إلى عناصر أخرى مثل: المكان والشخصية، وإذا كانت الليلة فى رواية "شاعر ملك" تفتح على إطار زمنى أكبر فإن هذه الطبيعة الاختزالية تنسحب على المكان كذلك؛ إن الواقع المأزوم الذى شهدته الجماعة العربية فى بلاد الأندلس وانتهى بخروجها يظهر على مستوى المكان فى رواية الجارم من خلال إطارين لهما مرجعيتهما التاريخية هما: باجة وإشبيلية؛ فدولة بنى عباد التى اختارها صوت الفن (الراوى) لنطل منها على هذا الماضى كانت تتمركز فى هذه البقعة المكانية.. يضاف إليها من وقت لآخر كلمات تتردد داخل الرواية تعبر عن المكان مثل: بطليوس وقشتالة، والأولى تشير إلى دولة أخرى من دول الطوائف فى الأندلس..أما الثانية فتعبر عن التحول السلبى الذى آلت إليه الأمور فى بلاد الأندلس بعد ذلك؛ فقشتالة رمز مكانى يعبر عن إسبانيا المسيحية التى وضع أهلها نصب أعينهم هدفاً هو استعادة الأرض التى فتحها العرب المسلمون وطردهم منها..

إذاً يمكن الوقوف على المكان الأزمة فى رواية الجارم عبر هذه الثنائية المكانية (إشبيلية/ قشتالة)، الطرف الأول (إشبيلية) دال مكانى يحيل إلى الجماعة العربية فى حال ضعفها وتفككها ويمثل هذه الجماعة على مستوى الفن دولة بنى عباد التى اتخذت من هذه البقعة المكانية عاصمة لها، أما الطرف الثانى فهو (قشتالة) التى تشير إلى العدو الخارجى المتربص الذى نفذ من حال الضعف هذا وكانت النتيجة النهائية بعد ذلك أن تحول الغازى العربى (الفاتح) إلى مغزو محتل كما هو الحال زمن تأليف على الجارم لروايته.. لكن الراوى فى "شاعر ملك" فى تركيزه على المكان "إشبيلية" نظراً لارتباطه بالبطل المعتمد بن عباد يسعى لتوصيل رسالة إلى قارئه مفادها أن العدو قبل أن يأتى من الخارج (قشتالة) فإنه يكمن فى الداخل (إشبيلية) بدايةً، ثم يتطور ويمتد ليصبح فعل العدو الخارجى بمنزلة النتيجة الحتمية أو المصير الذى تصل إليه الجماعة جراء فعل عدوها الداخلى.. وتبدو أمارات هذه النتيجة من خلال إشارة الراوى عند الجارم إلى المكان "طليطلة" داخل الجزء الخاص الذى يحمل عنوان "معاهدة"؛ فطليطلة فى الذاكرة الثقافية العربية تعد بداية السقوط؛ فوقوعها فى أيدى الإسبان المسيحيين الذين يمثلهم ألفونسو (ملك قشتالة) كان بداية لتآكل دولة

العرب فى الأندلس.. وكان هذا السقوط أيام المعتمد بن عباد الذى عقد معاهدة مع ملك قشتالة كانت بنودها احد الأسباب المؤثرة التى أسهمت فى خروج هذا المكان من الدولة العربية..

وثنائية (إشبيلية / قشتالة) تقود القارىء إلى أخرى منبثقة عنها هى (العدو الداخلى والعدو الخارجى)؛ فحاصل التفاعل بين طرفى هذه الثنائية الأولى كان مهاداً لظهور مكان ثالث (طليطلة) يؤشر لأزمة هى (ضياع).. وتقود (طليطلة/ الأزمة) القارىء إلى بقعة مكانية أخرى تعد تمهيداً لعهد جديد ستشهده الأندلس، هذه البقعة هى "الزلاقة"، وفى هذا المكان يحدث الراوى متلقيه عن معركة فاصله خاضها المسلمون مع ملك قشتالة كانت نتيجتها انتصار إسلامى أعد الأرض الأندلسية لمرحلة جديدة فى الحكم تتجلى فى دولة المرابطين .. وتأتى الخاتمة فى رواية "شاعر ملك" بعنوان "أفول" انعكاساً لهذه البداية

إذاً فإن إشبيلية، قشتالة، طليطلة، والزلاقة تعبر عن تحول سلبى فى البناء الاجتماعى العربى فيما يتعلق بقدرته على الاحتفاظ بما تحت يديه من أرض ظفر بها قبل عدة قرون من خلال شغله لموقع (الفاعل الغازى الفاتح).. وإن كانت معركة الزلاقة التى انتهت لصالح المسلمين قد منحتهم فرصة ثانية للبقاء مدة أخرى طويلة فى هذه البلاد فإن هذا التحول ذا الصبغة السلبية سرعان ما عاود نشاطه من جديد حتى سقطت غرناطة آخر المعاقل العربية؛ ومن ثم يقوم المتلقى بدوره بتوسيع دلالة الأفول الموجودة فى رواية الجارم من مجرد كونها إشارة إلى انتهاء دولة بنى عباد وعصر ملوك الطوائف كلية إلى أفول الدولة العربية فى مجموعها التى امتد عمرها إلى ما يقرب من ثمانمائة عام..

الراوى والشخصية

فى ضوء هذه العلاقة سيتم التركيز على الشخصيات صانعة الحدث الذى يعكس هذا المشهد المأزوم فى تاريخ الجماعة العربية.. والوقوف عندها سيكون بوصفها نماذج تحمل طابعاً إنسانياً يمكن أن يأخذ صفة العمومية؛ ومن ثم يتسنى القياس عليها؛ فللأزمة نماذج بشرية تقف خلفها؛ كما أن للحظة التنوير (انفراج الأزمة وتجاوزها) صناعها كذلك.. ومرحلة الضعف التى شهدها عصر ملوك الطوائف تتشكل فى رواية "شاعر ملك" من خلال أكثر من نموذج:

× الأول: الواعظ

مع هذا النموذج يجد المتلقى نفسه مع صوت يلخص الأزمة فى منطوق يتوجه به إلى

جماعة مستمعة، هذا الصوت تجليه شخصية عالم زاهد هو أبو حفص عمر الهوزني يقول "هذا يا بنى إنذار من الله لهذه الأمة التى نسيت الله فأنساها أنفسها، وانغمست فى النعيم فغطى على أعينها فهى لا تبصر وعلى آذانها فهى لا تسمع.. لا تجد أينما سرت إلا مجالس لهو .. خمر ونساء.. ونساء وخمر.. إن هذه الأمة كقطيع من الشاء لا راعى له ولا حافظ، وقد أحاطت بها الأسود من كل جانب، والأمراء.. إنهم فى تصارع.. بعضهم أعداء بعض يريد كل واحد منهم أن ينفرد بالقوة والسلطان.. وأن يمحو ملك أخيه.. ولو أدى ذلك إلى الاستعانة بملوك الإسبان.. كان على هؤلاء الأمراء أن يلتف بعضهم حول بعض.. نحن يا أبنائى غرباء فى هذه الارض.. ملكناها من أهلها بقوة السلاح.. فكان علينا أن نشكر الله عز شأنه بالحرص على هذا الفردوس وأن نجاهد لتنمية خيراته وإعداد العدة للذود عنه".

إن هذا المنطوق يشير إلى منظومة للاتصال تتكون من هذا الشيخ الحكيم فى موقع المرسل وجماعة مستقبلة داخل النص تجسدها كلمتان: بنى، وأبنائى.. وبداخل هذه المنظومة تبدو أزمة الجماعة العربية فى إطار ثنائية (الحاكم والمحكوم) إن هذا الصوت الناقد لا يلقى بالمسئولية على طرف دون الآخر.. وهو عبر هذه الرسالة الواصلة بينه وبين المستمعين يأسى لحال قائم، هذا الأسى يجعل منطوقه بمثابة بكائية نثرية تصدر من داخل عالم الفن عبر إحدى شخصياته؛ لتكون حلقة وصل بين هذا العالم المعتمد على الحكاية وعالم واقعى يحيا فيه المؤلف (تداعى المعانى).. ويمكن القول: إن هذه البكائية البادية فى موقف أبى حفص عمر تعد معادلاً حكائياً لقصيدة الرثاء فى الشعر العربى وما يصاحبها من أسى وبكاء لاسيما ونحن نتعامل مع روائى هو فى الأصل شاعر..

والملاحظ فى هذه الرسالة الوعظية التى جمعت الشيخ الحكيم بالجماعة المستمعة المرموز لها داخل النص بـ (أبنائى) أن الراوى قد انسحب من عملية تقديم الحكاية بصورة مباشرة تاركاً هذه الشخصية أمام القارىء وكأنها تتحدث معه هو ؛ الأمر الذى يجعل منها قناعاً فنياً تختفى وراءه ذات المؤلف الحقيقية المتبنية - إلى حد كبير- لهذا الموقف الفكرى الذى جاهرت به شخصية أبو فحص عمر فى الرواية ؛ ومن ثم يصبح الرمز "أبنائى" فى النص غير مقصور على الجماعة المستمعة داخل النص فحسب إنما يتجاوزه إلى متلق خارجى يجب أن يقف من هذا المنطوق موقف المتعلم المعتبر، إننا هنا أمام رسالة قد انطلقت من أعلى فى المنزلة والعمر (الشيخ أبو حفص عمر) لأدنى قليل العلم والخبرة يشير إليه داخل عالم الفن "بنى، وأبنائى".. وهذا الأدنى يجعل من شخصية الشيخ بمثابة الأب الذى هو بطبيعة الحال أسبق زمناً من الابن، ويصبح هذا



الأب رمزاً يعبر عن الماضى وما يحمله من تجارب قد اكتملت تحاول التوجه بها إلى حاضر (ابن) تجربته ما زالت فى طور التكوين، وهذه التجربة الناشئة تحتاج إلى التقارب مع ما هو كائن فى الماضى عبر القراءة حتى تحدد طريقها وهى تسير باتجاه المستقبل؛ إذاً فإن صوت الشيخ أبى حفص عمر هو - بصفة عامة - صوت الماضى للحاضر الذى يتجدد دائماً خصوصاً وأن الجماعة المتلقية على مستوى الفن لها امتدادتها فى الخارج الواقعى..

وهذا الصوت الأبوى الذى ينقل من الماضى إحدى تجاربه السلبية يسعى لإيصال رسالة إلى من يهمه الأمر مفادها أن التواصل مع الماضى المأزوم لا يأتى بغرض الاقتداء، ولكن من أجل المخالفة، إنها القراءة العكسية التى تقوم على استحضار النقيض، والراوى فى "شاعر وملك" بهذا الصنيع يحاكى منهجاً نبوياً فى الدعوة، هذا المنهج كان له حضوره فى مرحلة الدعوة المكية على وجه التحديد عندما كان حال الجماعة المدعوة يوصف بالسلبى (الكفر) فكان تحذيرهم مما حدث للأمم السابقة قبلهم من عقوبات نتيجة هذا الحال هو الوسيلة الناجعة فى العمل على تغييره إلى افضل معاكس له (الإيمان)..

وهذا الارتباط الخاص بالماضى من قبل على الجارم يعطى لروايته طابعاً كلاسيكياً مميزاً فقراءته للواقع فى هذا العمل عبر هذه العودة للماضى لم تكن من أجل محاكاته بطريقة تعتمد على التقليد، وإنما قراءته من أجل مخالفته وذلك بالوقوف على مكونات الأزمة الموجودة فيه لتفاديها .. وهذه الكلاسيكية الخاصة هى التى أسهمت فى منح الراوى فى "شاعر ملك" هذا الدور المحورى الذى لا غنى عنه داخل أية جماعة ألا وهو دور المحذر الذى يركز نظره على عيوب يراها فى جسد هذه الجماعة فيمارس دوراً إيجابياً فى التنبيه عليها حتى يتم إزالتها..

إذاً فإن رواية الجارم من هذا الجانب تعد مزيجاً من الواقعية والكلاسيكية معاً، وذلك بفضل هذه القراءة للواقع التى وظفت التاريخ.

× الثانى: نموذج الحاكم السلبى.

طرحت شخصية الشيخ أبى حفص رؤيتها للأزمة، ومن عناصر هذه الأزمة طبيعة الحاكم التى حتماً ستترك اثرها فى مسيرة الجماعة.. وتقدم هذه الرؤية نموذجين للحاكم كلاهما يمثل الوجة الآخر (المعاكس) للصورة المثالية التى يجب ان يكون عليها ؛ ومن ثم فإن عالم على الجارم الفنى فى عرضه لهما يحاول أن يبحث مع قارئه عن النقيض الذى يمكن أن يشكل قدوة يمكن السير وراءها، هذا النقيض قد يكون موجوداً فى التاريخ أيضاً، وربما يستطيع الزمن الحاضر وأهله أن يجدوه ليكون نموذجاً للآتى



بعد، المهم أن من المميزات المهمة للعملية الفنية بصفة عامة هذا الطابع الوصفي الذي يقوم على رصد الظاهرة والتعبير عنها بطريقته الخاصة.

- نموذج المستبد

في رواية "شاعر ملك" عرض لشخصية الحاكم الذي يؤثر أسلوبه في التعامل مع الجماعة سلباً، يتجلى هذا السلب في الحال الذي تبدو عليه رعيته؛ إذ تصبح معاني مثل: الخوف والضعف والنفاق والصمت عن الحق جزءاً من سلوك الفرد والجماعة ومنظومتهما الأخلاقية.. ويبدو نموذج هذا المستبد في شخصية عباد بن أبي القاسم (المعتضد) الذي يشغل موقع الأب بالنسبة لبطل الرواية (المعتمد) "إن أميرنا عباداً رجل بطاش ظالم يسبق السيف كلمته ويصطاد العصفور من بين براثن النسور وهو كثير الجواسيس، ينقلون إليه أخبار الناس وأحاديثهم.. ينصب المكايد.. قاس أشد القسوة، وعنيد أشد العناد ومخيف أشد الإخافة، لا يرحم قريباً ولا تقصر ذراعه عن بعيد، وطد دولته وقوى جيشه ووسع بغزواته ملكه".

في هذا النص عرض لبعض مظاهر هذه النوعية من الحكم السلبي، وسلبيته تكمن في أن العلاقة الجامعة بين السلطة والمحكوم يشوبها التوتر.. وبإمكان القارىء الوقوف في هذا النص على ما يمكن أن يعد أحد الأسباب في إقبال الجماعة على متع الحياة التي تخاطب الجسد - في الغالب - أكثر من خطابها للروح والعقل وفقاً لرؤية الشيخ أبي حفص عمر، فانصراف الجماعة عن القيام بدورها الضروري في مراقبة الحاكم والوقوف من أفعاله موقف الناقد يمثل بالنسبة لغالبية أفرادها ملاذاً آمناً تأوي إليه بعيداً عما يمكن أن ينالها من قسوته؛ فمع وجود هذه النوعية من السلطة يصبح ما يمكن تسميته بـ (الانكفاء على الذات) هو السمة المميزة للسلوك الجمعي الذي يرى في الوقوف بعيداً عن السلطة على الرغم مما يصاحبه من ظواهر اجتماعية سلبية تتجلى في أشكال مختلفة بديلاً أمثل من مصير قد يلحق به إذا ما قرر الاقتراب من هذه السلطة والنهوض بهذا الدور النقدي الإيجابي؛ فها هو ذا الشيخ أبو حفص عمر يموت قتلاً بين يدي المعتضد .. والقتل المادي الذي عبر عن مصير هذه الشخصية يأتي بموازاة قتل آخر يمكن نعته بـ (القتل المعنوي) الذي عليه معظم أفراد الجماعة المؤثرين لهذا الابتعاد السلبي..

إذن يتسنى للقارىء في ضوء هذا النموذج ومنطوق النموذج السابق التعرف على بعض ملامح العدو الداخلي التي تظهر في سلوك جمعي يتعامل مع الواقع من أجل غاية واحدة تدنيه إلى مرتبة حيوانية هي (المتعة الجسدية)، وهذا السلوك يمكن تفسيره بالنظر إلى سلطة ذات طابع سلبي تريد للرعية أن تنصرف إلى أمور أخرى

بعيداً عن شئونها؛ لأنها ترى فى هذا الانصراف فرصة سانحة لها للاحتفاظ بموقعها فى الحكم عمراً أطول..

- نموذج اللاهى

يعكس هذا النموذج صورة للسلطة تأتى على النقيض من سابقتها؛ فالشخصية المجسدة له منصرفة - بدرجة كبيرة - عن أداء واجبات يمليها هذا الموقع عليها؛ فإذا كان الابتعاد عن السلطة هو السمة الغالبة على سلوك الجماعة فى ظل النموذج السابق فإن هذا الابتعاد يتخذ مظهراً جديداً يتجلى فى حاكم له اهتمامات تظهر فيها شخصيته بعيداً عن موقع الحكم ، هذا الحاكم هو المعتمد بن عباد بطل الرواية الذى يمكن الوقوف على طبيعته فناً من خلال النصوص الآتية:

"..جلس إلى إسماعيل بن القاسم يوماً بعد أن تمكن فى الأدب، فلما انتهى الشيخ من شرح قصيدة عمر بن أبى ربيعة:

أمن آل نعْمٍ أنت غادٍ فمُبْكر

xx

غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجرُ

و كان ابن عباد قاسياً فى نقدها، التفت إلى أستاذه وقال: ما يقول الشيخ فى هذين البيتين:

أكثرت هجرك غير أنك ربما

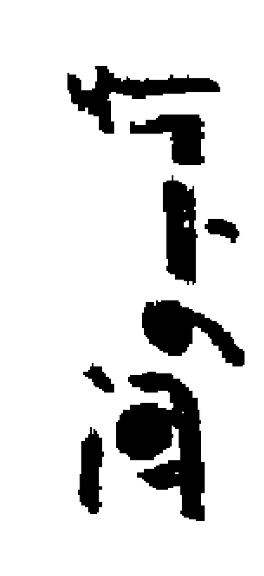
xx

عَطَفَتْك أحياناً علىَّ أمور

فكأنما زمنُ التهاجرِ بيننا

xx

ليلٌ وساعات الوصال بدور



فقال الشيخ: هذا شعر حسن، لمن هذان البيتان؟ قال ابن عباد وما تظن في هذه الأبيات:

تظن بنا أمُّ الربيع سآمةً

xx

ألا غفر الرحمن ذنباً تواقعه

فطرب الشيخ وصاح: هذا والله الشعر، لمن هذا؟ فقال ابن عباد: للجالس بين يديك، الذي طابت بأدبك أصائله".

"محمد بن عباد" بعد أن جعله أبوه ولي عهده ولقبه بالمعتمد أصبح لا يكاد يؤدي واجب تقبيل يد والده كل صباح حتى يفر إلى أخدانه.. وكان يطيب له اللهو بالزاهي وهو قصر بإشبيلية، فيه كان يخلع عذاره ويرسل لطبعه الشعري عنانه، ففي يوم دعا جماعته إليه وطاب المجلس وغنت القيان.. ثم شرعت نشوة المغنية تغني بشعر المعتمد:

ولقد شربت الراح يسطعُ نورها

xx

والليل قد مد الظلامَ رداءً".

"أراد المعتضد أن يصرف ابنه عن إخوان السوء.. رحل المعتمد وأخوه جابر يقودان جيشاً عظيماً، فدان لهم البلد وخضع أهله إلا فلولاً من السودان لاذوا بقلعة .. فأشار أهل المدينة على المعتمد بالاحتراس منهم، وأن يكون جيشه على أهبه الاستعداد. فلم يلق المعتمد لهذه النصيحة سمعا، وقضى ليله في لهو ومجون، وقضى السودان ليلتهم في بث الرسائل لباديس والاستنجاد به، فجاءهم في جيوش زاخرة وفتك بجيش المعتمد.. وفر المعتمد وأخوه.. قضى المعتمد ليله في هم.. وبزغ الفجر وقد أتم قصيدة في استعطاف أبيه.. وقرأ:

سكّن فؤادك لا تذهب بك الفِكَرُ

xx

ماذا يعيدُ عليك الهمُّ والحذرُ

فيبعث بها المعتمد إلى أبيه ويبقى أياماً خائفاً حتى جاء البريد من المعتضد يقبل فيها عذره ويقلده ولاية شلب".

النص الآتي جاء تحت عنوان ثورة ".. لقد خطبت في الميدان الكبير وكان الجمع حاشداً.. عددت مثالب ابن عباد فذكرت إسرافه في اللهو والمجون وجنونه بحب النساء والجوارى الإسبانيات.. ثم تبديده أموال الدولة على المتعطلين من الشعرا والمضحكين والمجان، ومعاقرته الخمر حتى لا يكاد يفيق من سكر.. ثم تحقيره الفقهاء والعلماء وإهمال شهود الجمع ومعاهدته مع الأذفونش التى جرت الخراب على البلاد، ثم ترك الجيش حتى فقد قوته.. ثم طرح شئون الدولة وراء ظهره وترك زمامها في يد ابنه الغر الجاهل الذى سماه الرشيد"

تعد هذه النصوص بمثابة نافذة فنية تتيح للقارىء النظر إلى شخصية المعتمد (محمد بن عباد) التى تم اختزالها فنا في صفتين: شاعر وملك.. وهاتان الصفتان يقف خلفهما موقف فكري؛ فبمتابعة شخصية ابن عباد من خلال هذه النصوص يتضح أن هناك ثنائية يتجلى فيها هذا الموقف هى (النفى والإثبات)؛ فسؤال الجدارة الذى يطرحه عنوان الرواية على القارىء يمكن إدراك إجابته بين ثنايا هذه النصوص؛ إننا هنا أمام شخصية أخذت موقعاً لها في فن الشعر بوصفها أحد المبدعين فيه، لكنها ما إن وضعت في اختبار الولاية (الحكم) حتى ثبت أنها غير جديرة به؛ لقد وصلت حكاية حكمها إلى مرحلة عقدة (أزمة) تمثلت على المستوى التاريخى في ضياع أول جزء من أرض الأندلس في أيدى الإسبان ألا وهى طليطلة، وكان السبب المباشر لهذا السقوط هو معاهدة عقدت بين هذا الحاكم السلبى (المعتمد) والفونسو ملك قشتالة.. يضاف إلى هذه القراءة السياسية الخاطئة للأمور جوانب أزمة أخرى تتعلق بعمله الداخلي في دولته.. وسلوكه الشخصى الذى كان خصماً من رصيده في صفة (ملك).. وفي مدة بقاء هذه الصفة معه والتصاقه بها.. ومن ثم كانت لحظة التنوير في حكاية ابن عباد الملك نهاية توصف بـ (المأساوية) لعهده ولعهد ملوك الطوائف في الأندلس كما يبدو في العنوان الأخير "أفول" الكائن في آخر الرواية..

إذاً فإن التركيب الوصفى "شاعر ملك" في عنوان عمل الجارم يعكس تقديماً وتأخيراً قد جاء بشكل مقصود؛ فتقديم صفة شاعر وتأخير صفة ملك ليس بسبب البعد الزمني المتمثل في ظهور موهبة ابن عباد الشعرية قبل اقترابه من موقع الحكم فحسب وإنما هو سؤال الجدارة؛ فشخصية ابن عباد على المستوى التاريخى جديرة بأن يكون لها حضور في تراثنا الأدبى العربى بوصفها شاعرة قدمت ما يتيح لها هذا الحضور، لكنها في المقابل ليست جديرة بصفة (ملك)؛ فتجربة الجماعة العربية مع

هذه الشخصية توصف بأنها (مؤلمة)؛ ومن ثم فإن قراءة الحاضر لها تندرج تحت ما يمكن تسميته بـ (القراءة العكسية)، أى قراءة من أجل المخالفة؛ إذ لا يمكن تصنيفها ضمن النماذج الايجابية في الحكم التى تمثل قدوة للاتباع..

ومع نموذج الحاكم اللاهى تتكامل رؤية الفن فى التعبير عن جانب من السلبية التى يجسدها سلوك (الانصراف)؛ فانصراف الجماعة عن النهوض بدورها فى مراقبة الحاكم بطريقة نقدية تقوم على الإعانة عند الإحسان والتقويم عند الإساءة تؤدى إلى حالة من الموت المعنوى يتم التعبير عنها بألفاظ مثل: الضعف والامبالاة..كما أن انصراف الحاكم عن أداء مهام موقعه يؤدى فى النهاية إلى سقوط.. وكلاً الأمرين يعد جزءاً من تكوين العدو الداخلى فى إطار ثنائية (العدو الداخلى والعدو الخارجى) وارتباطها بمسيرة الجماعة وتحولاتها.

والرواية بهذا الطرح للحاكم السلبى بشقيه المستبد واللاهى تحمل نقداً غير مباشر لهذه النوعية من السلطة التى تقوم على احتكار أسرة بعينها لها؛ إذ يتم تداول الحكم فيها بين الأبناء من خلال التوريث بغض النظر عن الأهلية والكفاءة..

الثالث: نموذج المخادع.

يركز هذا النموذج فى رواية "شاعر ملك" على البطانة المحيطة بالسلطة من خلال إحدى شخصياتها، هذه البطانة التى تعمل وفق حسابات خاصة بها؛ ومن ثم فإن البعد الفردى هو الذى يحكم حركتها فى علاقتها بالحاكم من جانب وفى علاقتها بالمحكوم من جانب آخر، وهى فى سعيها إدراك ما تسعى تتجلى فى بنيتين: الأولى (ظاهرة) تحاول بها كسب ثقة هذه السلطة، الثانية (عميقة) تظهر فيها حقيقتها بمعزل عن القناع الذى يغطيها.. ويتجسد هذا النموذج فى شخصية أبى القاسم بن الهوزنى أحد المقربين من البطل المعتمد وقد نال منصباً مهماً أيام حكمه "كان أول ما صنعه المعتمد.. دعا أبا القاسم الهوزنى ومنحه لقب المشير فى الدولة".

"ذهب الهوزنى إلى منزله، فرأى فى دهليزه فتاة متلفعة.. قالت: إنك لم تخترنى للمعتمد عبثاً الست تريد منى أن افتنه عن كل شأن من شئون المملكة حتى يضعف ملكه.. نعم اخترتك لإبادة هذه الدولة الطاغية اللاهية لتخلفها فى الملك إحدى الأسر العريقة من المسلمين بإشبيلية"

".. قال ابن عباد: إن الأدارسة أعداء دولتنا لا يزالون يتربصون بنا الدوائر.. وأرى أن نكون أصحاب الضربة الأولى.. حينئذ اعترض الحديث الهوزنى وقال:.. إن الأندلسيين عامة وأهل إشبيلية خاصة سئموا الحروب وقد تيمنوا بطالعك.. دعهم يفهموا أن ملكهم أريحى كريم يطرب للهو كما يطربون ويفرح بالملك كما يفرحون.. دعهم يا

مولاى يعرفوا أن المعتمد جمع صفات الجزم والقوة.. وأضاف إليها اللين والسماح.. والتمتع بلذائذ الحياة"

"اجتمع المعتمد بابن عمار والهوزنى وقال: إن دولة بنى ذى النون ضعفت بموت المأمون والفرصة اليوم سانحة للإغارة على بلاده وضمها إلى ملكنا، فقال الهوزنى:.. إن القادر بن المأمون ليس فيه شىء من صفات الملوك غير أن الأذفونش (الفونسو) يحالفه ويناصره .. نعقد معه معاهدة على أن يمدنا بجنود من قشتالة وعلى الا يساعد علينا عدواً ولو كان ابن صديقه المأمون"

بمتابعة هذه النصوص يمكن الوقوف على البناء المزدوج الذى تمثله شخصية أبى القاسم، إنها فى علاقتها بالسلطة تقدم مثالاً سلبياً للبطانة المحيطة بالحاكم، وكيف تؤثر افعالها سلباً فى السلطة ومن ثم الرعية لتكون أحد أصوات الشر الموجهة لهذه السلطة وما تؤديه من أفعال.. وهذه الرؤية النقدية التى يطرحها راوى الجارم تفيد بأن سلبية السلطة يقوم على صناعتها بدرجة كبيرة سياق محيط، فى هذا السياق نلمح نقداً للمحكوم الذى يتخلى عن دور رقابى لا غنى عنه فى علاقته بالحاكم .. وإلى جوار هذا الحال تأتى بطانة السلطة التى إما أن تكون إيجابية تقوم بما من شأنه توجيه الحاكم إلى الصواب.. وإما أن تكون سلبية تسهم بقصد منها - كما هو الحال بالنسبة لشخصية أبى القاسم - أو بغير قصد فى توجيهه بعيداً عن هذا الصواب، فتكون النتيجة - إلى حد كبير - سيئة؛ فبالنظر إلى ما آلت إليه الأمور بسبب هذا الدور السلبى لأبى القاسم يتضح أن سقوط أول جزء من أرض الأندلس فى أيدى الإسبان كان نتيجة رأى توجه به إلى المعتمد بن عباد هو هذه المعاهدة التى أتاحت للعدو الخارجى الفرصة للنيل من الجماعة.. ولم يكن مشهد النهاية بمعزل عن دوره هذا..

والفن بذلك يسعى لطرح رؤية تكاملية ذات طابع يمكن وصفه بالدائرى؛ فالسلطة المستبدة (المعتضد) التى واجهت كلمة الحق (الشيخ أبو حفص عمر) بقسوة قد خرج من رعيتها بديل مغاير يقف على النقيض .. إنه البديل الذى يعكسه نموذج المخادع (المنافق) وقد جسدته شخصية ابن هذا الشيخ (ابو القاسم)؛ فإذا كانت السلطة المستبدة ترفض الاستماع لصوت الحقيقة؛ فمن الطبيعى أن يظهر هذا الوجه الآخر (المعاكس) الذى يجليه نموذج المنافق، وهو رد الفعل لهذا الفعل السلبى الصادر عن السلطة المستبدة التى أوصلت هذه السلبية إلى ذروتها بعملية قتل مادى تمثلت فى مصير الشيخ أبى حفص عمر.. وستكون السلطة أحد المتضررين بشدة منها؛ فعملية القتل سيعيد الابن (أبو القاسم) الشاغل موقع رد الفعل والمتجلى فى نموذج المخادع استخدامها على طريقته الخاصة؛ إنه فى بنيته العميقة يخفى هيئة المنتقم، فكان

دوره أحد الأسباب المؤثرة فى تشكيل نهاية دولة بنى عباد التى كان آخر حكامها المعتمد.. هكذا يطرح الفن رؤيته من خلال تقديمه للأب (المعتضد/ سلطة مستبدة) والابن (المعتمد/ سلطة لاهية) والبطانة السيئة (أبو القاسم/ نموذج المخادع).. إن قانون الطبيعة لكل فعل رد فعل (نتيجة) مساوٍ له فى القوة ومضاد له فى الاتجاه ينعكس بدرجة كبيرة فى رواية شاعر ملك من خلال هذه الرباعية:

- الأب (المعتضد/ سلطة)، (الشيخ أبو حفص/ صوت الحق الصادر من الرعية): الرسالة الواصلة بينهما قتل قام به الأول تجاه الثانى.
- الابن (المعتمد/ سلطة)، (أبو القاسم الهوزنى/ منافق/ بديل سلبى لصوت الحق): الرسالة الواصلة بينهما تأخذ اتجاها عكسيا فهى تدمير (انتقام) صادر من الثانى تجاه الأول.

الرابع: نموذج المخلص

قدمت رواية "شاعر ملك" من خلال النماذج السابقة رصداً للأزمة، ولمسببات هذه الأزمة من منظور فنى، أما الرصد فيظهر فى نموذج الواعظ الواصف (الشيخ أبو حفص عمر)، وأما المسببات فتبدو فى نموذجى الحاكم السلبى بشقيه: المستبد واللاهى والمخادع الذى يتوجه إلى بطانه السوء وما ينطوى عليه عملها.. لكن الفن لم يتوقف عند هذا الحد، فلابد من مواجهة تفضى إلى شكل من أشكال الحل.. والمخلص نموذج لكل ما من شأنه المساعدة فى تغيير حالة الإنسان (فرد/جماعة) من ضيق إلى انفراج يضىء له طريقاً مغايراً.. وفى عمل على الجارم توظيف لما فى التاريخ فى عرض إحدى الشخصيات المنتمية لهذا النموذج ألا وهى شخصية "يوسف بن تاشفين" ملك مراكش صاحب الدور البارز فى الانتصار الذى حققته الجماعة العربية المسلمة على العدو الخارجى (الفونسو والإسبان) فى معركة الزلاقة .. ويشير الراوى فى "شاعر ملك" إلى هذا المخلص من خلال الآتى".. بينما كان ابن عباد يقاتل جيوش الإسبان أرسل ابن تاشفين جنوداً إلى معسكر الفونسو وأمرهم بإحراق كل ما فيه.. ثم جاءت اللحظة الأخيرة التى وصل فيها ابن عباد إلى اليأس وكاد يلقى السلاح مستسلماً، ولكنه ما كاد يهم بإغماد سيفه حتى رأى جيوش ابن تاشفين..وصدق المسلمون الحملة فشتتوا جيوش الإسبان.. وانكشف الفونسو ووثب عليه غلام بربرى فضربه.. ففر إلى تل بعيد عن المعركة بعد أن فنى جيشه.."

إن الراوى هنا يقدم رؤيته للمخلص من منظور وظيفى يتمثل فى أدائها الذى استحقت به هذا المكان.. والزلاقة بمثابة لحظة فاصلة فى تاريخ الجماعة العربية فى إسبانيا خصوصاً بعد حادث سقوط طليطلة الذى جرأ العدو الخارجى ليجاهر بنواياه

ويحاول التعجيل بتنفيذ خطته القاضية بطرد الجماعة العربية كلها من الأندلس.. وهذا ما عبر عنه الراوى فى عمل الجارم بقوله "..بعد سنوات من هذه المعاهدة سقطت طليطلة.. وبغى ألفونسو وتكبر.. ثم أقسم ألا يبقى أحداً من ملوك الأندلس فوق عرشه.." لكن صنيع يوسف بن تاشفين كان بمثابة ميلاد جديد لهذه الجماعة تمثل فى عمر أطول لها على هذه الأرض، قبل أن تأتى النهاية الحقيقية بسقوط غرناطة.. وقد عبر محمد عبد الله عنان صاحب (دولة الإسلام فى الأندلس) عن هذا الميلاد الجديد الذى تمخضت عنه معركة الزلاقة بقوله: "فى سهول الزلاقة ارتد سيل النصرانية الجارف عن الأندلس المسلمة بعد أن كان ينذرها بالمحو والفناء العاجل، وغنم الإسلام حياة جديدة فى إسبانيا امتدت إلى أربعة قرون أخرى، ومهدت السبل لسيطرة المرابطين على إسبانيا المسلمة"

إن المخلص (يوسف بن تاشفين) وأداءه الوظيفى (معركة الزلاقة) يمثلان على المستوى العام مرحلة فاصلة بين الجماعة العربية المسلمة وعدوها الخارجى، وعلى مستوى أقل عمومية يمثلان نهاية وبداية تتعلق بدخول الاندلس مرحلة جديدة فى الحكم مغايرة لسابقتها.. وبلغة الرواية كان سقوط طليطلة بمثابة العقدة التى تحتاج معها إلى لحظة تنوير (انفراج)، وكان أحد الفواعل البارزين فى صنع هذه اللحظة يوسف بن تاشفين..

إذاً فعلى الرغم مما يمكن أن يميز رواية الجارم بوصفها رواية أزمة فإنها تقدم فى الوقت ذاته ما يعد آلية فى مواجهتها؛ فهى تستعين بالتاريخ وهى تطرح أمام القارىء مشهداً سلبياً راصدة أبعاده، ثم بعد ذلك تقدم من التاريخ ما يمثل انفراجاً لما فيه من أزمة؛ فنموذج الواعظ الواصف (الشيخ أبو حفص) مع نموذج المخلص (يوسف بن تاشفين) يجعلان من رواية شاعر ملك تندرج تحت ما يسمى بـ (أدب المقاومة) إذا ما نظرنا إلى زمن تأليف هذه الرواية (الحاضر الخاص بعلى الجارم).. وفعل المقاومة هذا يشغل موقع رد الفعل بالنسبة لفعل الأزمة الموجود فى زمن التأليف وامتداداته فى الماضى.. وما بين الفعل ورد الفعل تبدو جلية العلاقة الحتمية التى تربط كلا العالمين: الواقع والفن، وهى علاقة تقوم على فعل محورى هو فعل القراءة ■

"التغريب" فى "العالم الآخر" «لنجيب محفوظ»

وائل سيد عبد الرحيم

تكمن فاعلية "نظرية الأدب" المعاصرة فى كونها تمد الناقد بمفاهيم واستبصارات تيسر له التعامل مع «النصوص الأدبية» فتمكنه من الوصول إلى فهم أعمق حول هذه النصوص، وحول "الأدبية" التى عن طريقها يتم إنتاج "الأدب" ذاته.

وفيما أرى فإن "نقدنا العربى" - لظروف ليس مجال ذكرها هنا الآن - لم يتح له بعد الاستفادة من معطيات "نظرية الأدب" بما يتناسب مع ما فيها من خصب وغنى؛ وبهذا فإنه على النقاد أن يعملوا على تعميق الاستفادة من معطيات "نظرية الأدب" من ناحية، وعليهم أن يعملوا على ترسيخ مفاهيم هذه النظرية بكيفية تمكن القارئ العربى من التجاوب معها، ومن الاستفادة منها فى قراءته وتعامله مع النصوص الأدبية من ناحية أخرى. وفى هذا الصدد تأتى هذه الدراسة واضعة فى خلفيتها هذه المنطلقات؛ لذا أحاول فيها العمل على تبيان أحد المفاهيم المهمة فى "نظرية الأدب"، ليس من خلال الشرح فحسب؛ وإنما من خلال تقديم تمثيل تطبيقى فى نص أدبى أرى أن أكثر ما يميزه هو التأكيد على "التغريب" أكثر من أى شىء آخر.

و«التغريب» أحد مفاهيم «الشكلية الروسية» المهمة التى قال بها «فيكتور شكلوفسكى» حيث يرى أننا مع مرور الوقت يحدث عندنا نوع من «الألفة» بيننا وبين كل ما هو حولنا،

كالعمل أو الشباب أو الزوجة أو حتى الخشية من الحرب، ليصبح ذلك مرسخا فى اللاشعور لذا هو يحدث بطريقة تلقائية تماماً، ويكاد «المعنى» فى ظل ذلك يضيع منا جراء هذا «الاعتياد»، فنحن مثلا نكمل الكلمات الناقصة فى حوار ما نتيجة هذا «الاعتياد» المفرط، دون أن نلتفت إلى أن هناك نقصا فى «المعنى المقدم». وهنا يأتى دور «الأدب» الذى ينبهنا إلى هذا «الاعتياد» ، ويعيد إلينا وعينا وإدراكنا بالأشياء على حقيقتها، من خلال ما يقوم به «الأدب» من عملية أطلق عليها «شكلوفسكى» بالروسية مصطلح (OSTRANENIE)، ويقصد به «التغريب» وهو نزع «الألفة» الاعتيادية التى أصبحت موجودة بالفعل بيننا وبين الأشياء عن طريق جعل هذه الأشياء مدركة وملحوظة بكيفية مغايرة، ليست «آلية» وليست «اعتيادية» كما كان الحال فى السابق.(١)

ومن خلال القراءة النقدية التى أقدمها هنا سوف أعمل على تبيان الكيفية التى يسهم بها "التغريب" فى بناء النص السردى، وأول ما تجدر ملاحظته فى هذا الصدد أن "العالم الآخر" ضمن مجموعة "شهر العسل" ((لنجيب محفوظ))، تقدم لنا نماذج لشخصيات تتوافر فى الحياة بكثرة، فهناك المناضل الوطنى، وهناك البلطجى، وهناك الراقصة، وهناك المعلمة القوادة صاحبة المقهى. وكلها شخصيات نمر بها فى الحياة دون أن نلحظ المعانى الحقيقية العميقة وراء تواجد مثل هذه الشخصيات فى الحياة.

ومن ثمَّ على "الأدب" طبقا لمفهوم "التغريب" أن يعمل على تنبيهنا لهذه المعانى الكامنة التى ضاعت عبر الاعتياد والألفة فى زحمة الحياة؛ لذا تم تقديم هذه الشخصيات فى سياقات تخالف السياقات التى اعتدنا عليها فى الحياة نفسها، فبدلا من سياق الحفلات والطرب والصخب والمرح الذى نستحضره دائما عند ذكر الراقصة، يتم التركيز على سياق آخر، هو سياق استعداد هذه الراقصة أثناء البروفات لكى تتمكن من تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح فى المساء، وفى أثناء ذلك يتم التركيز على السخط من قبل "المعلمة القوادة" على ما تضطر إليه فى هذه المهنة التى مآلها إلى جهنم، من تقديم رشاو تبدد ما تجمعه من المكاسب الحرام.

صورة مفارقة لما فى الوعى البشرى، لكنها صورة ليست بعيدة عن طبيعة الأمور التى تحدث فى الحياة العادية أيضا، وبهذا يمكن القول بأن بداية هذه القصة تفرض سياقا خاصا بذاته هو سياق حياة الراقصات وما ينطوى عليه من مفارقات. لكن "التغريب" يستمر فى العمل عبر تصاعد أحداث القصة فتتم صياغة سياق آخر، وهو سياق المناضل الوطنى، ذلك الطالب الثائر الذى تستحضر صورته فى ذهننا المظاهرات والإضرابات والاعتصامات والمواجهة مع الشرطة وغير ذلك؛ لكن هنا يتم اقتطاع هذه الصورة من سياقها؛ لتقديمها فى سياق آخر، فيحدث لقاء بين سياق المناضل وسياق



الراقصة؛ فبينما كان هذا المناضل الطالب يمر على المحلات والمقاهى من أجل مطالبتهم بالإضراب بالغلق احتجاجا على الغاء دستور الأمة، وبينما هو يمر على مقاهى شارع كلوت بك، يرى هذا المقهى ومن ثم يتوجه إليه مطالبا إياه بالمشاركة فى هذا الإضراب.

وبالطبع لا يتوقع من معلمة قوادة أن يكون لديها حس وطنى، فترفض المشاركة فى هذا الإضراب، وتصور القصة المناضل هنا بشكل به نوع من السذاجة، فيبدو غير قادر على فهم طبيعة هذه القهوة بما فيها من دعارة وفجور، وتلك حيلة لكى يتم تعميق المعانى الكامنة وراء ذلك فى نفوسنا، ويستمر نمط "التغريب" هنا فى التصاعد عندما يفاجأ المناضل بمقابله شاب آخر كان على علاقة به فيما سبق، وهذا الشاب على ما يبدو كان زميلا معه فى الدراسة والوطنية أيضا، قبل أن يهجر ذلك كله لكى يعمل كحارس خاص بمفهومنا الحديث، فتوة بمفهوم ذلك الوقت عند هذه المعلمة، ومن ثم يدعو هذا الشاب زميله المناضل إلى الجلوس والتسامر معه، وفى تلك الأثناء يحدث تعاطف من المناضل مع الراقصة التى يقدمها له زميله الشاب مقابل مبلغ مادى زهيد، وكما هو متوقع من طبيعة هذا المناضل النبيلة يرفض إقامة علاقة جنسية مع الراقصة ويدفع المبلغ المادى المطلوب دون أن يمارس معها الرذيلة.

وفى تلك الأثناء يحدث حوار بين المناضل وزميله الشاب الفتوة حول طبيعة الفارق بين العالم الذى جاء منه المناضل والذى يعيش فيه الشاب، وتكون النتيجة أن العالمين متشابهان إلى حد كبير، فكلاهما به الطاغية وبه القهر والحزن والبؤس، بل ربما بدا عالم الراقصات أفضل لأن به إمكانية للتغيير إذا ما استطاع هذا الشاب التغلب على الفتوة الأكبر، بينما عالم المناضل يكاد يكون قدرا محتوما فيه عدم التغيير وعدم انزياح الظلم منه.

والسمة الملاحظة هنا أن "التغريب" فى هذه القصة يحدث بكيفية تصاعدية، حيث يتم الضغط على إدراكنا الواعى لحقيقة الأمور بالتدريج، ولكى أؤكد ذلك أطالب القارئ بتخيل لو أن المناضل ما إن لم يجد استجابة من المعلمة قد رحل ولم يعر هذا العالم الغريب كل هذا الاهتمام، كيف يمكن عندئذ تخيل باقى أحداث هذه القصة، وكيف يمكن تخيل تأثير ذلك على إدراكنا نحن للعالم الذى تقدمه القصة، ومن ناحية أخرى ماذا لو خرج المناضل عن سمته النبيل وتم تصويره باستغلال فرصة الدعارة هذه واغتنم اللذة من هذه الفتاة، هل كنا سننظر إلى هذا العمل بالطريقة نفسها التى ننظر بها الآن. وسوف يتضح أهمية مقصدى بشكل أكبر عند إكمال هذه القراءة.

إلى الآن إذن هناك سياقان متوازيان قام العمل الأدبى بخرق هذا التوازى والعمل على

تلاقيهما، لكن الأمر يصل إلى أوجه عند تقاطع هذين السياقين بسياق ثالث هو سياق الفتوة الأكبر ذلك الذى يفرض الإتاوات على جميع أهل هذه الحارة، وهذه الإتاوات مادية وعينية، فهو فى كل مرة بعدما يحصل على المبلغ المادى، يأخذ معه أجمل فتاة من فتيات المعلمة القوادة لكى يستمتع بها، ولا تعود هذه الفتاة إلا مع الفجر، والمأساة بالنسبة لصاحبة القهوة أن ذلك يمنع إمكانية تحقيق أكبر مكسب مادى من جسد هذه الفتاة، وبالنسبة للفتاة المأساة أنها لا تحقق الربح المطلوب بالنسبة لها، لكن كل تلك الأمور أصبحت فى هذا العالم الغريب ذاته أمورا اعتيادية، ومن ثم تتم خلخلة هذا النظام عن طريق إحداث تصادم بين السياقات المختلفة.

كانت الوسيلة الأولى لإحداث هذا التصادم إدخال الشاب المناضل إلى عالم الراقصات، والكشف عن وجود علاقة صداقة قديمة بينه وبين فتوة صاحبة القهوة، والكشف عن أن نمطا من الفلسفة إلى حد ما يحكم رؤية أفراد هذا العالم، لكن مع تعلق المناضل بالفتاة وفى مقابل ذلك وفاة الفتاة فجأة تحدث رجة فى إدراكنا للأمور، فعلى الرغم من التعاطف الذى يثيره فى نفوسنا طريقة موت الفتاة، تتولد مشكلة أخرى هى الأعقد والأعمق على مستوى مسيرة القصة مترتبة على وفاة الفتاة.

فأولا لا يمكن الكشف عن وفاة الفتاة فى ذلك التوقيت لعدة اعتبارات، منها أنه ما من أحد من زاغبى المتعة سيجىء ثانية إلى مقهى به موت، وثانيا الإعلان عن موت الفتاة سوف يدعو إلى تدخل الشرطة والطب الشرعى، وثالثا ذلك الفتوة الذى يطالب بهذه الفتاة بالليل، ولن يصدق بأن الفتاة ميتة، ومن ثم سيحاول هو وأفراد عصابته اقتحام المنزل لكى يتأكد من ذلك، وفى مقابل اقتحامه للمنزل على ذلك الشاب أن يصد هذا العدوان الذى لا قبل له به، وربما يموت فى هذه المحاولة، وبالتالى يصبح الشاب فتوة صاحبة القهوة على موعد مع الموت بعد لحظات قليلة، والطريف أن المناضل أيضا على موعد مع الموت فى اليوم الثانى عند خروجه فى المظاهرة التى يدعو إليها.

وبالطبع هناك حل أسهل من ذلك كله بالنسبة للشابين، وهو التخلى عن ذلك كله والمسالمة مع الحياة، والقصة تفتح لنا إمكانية حدوث ذلك فى الحوار الذى يدور بين الصديقين والذى يحاول فيه المناضل أن يقنع زميله الفتوة بالتخلى عن ذلك كله وبالرحيل، ولكن فى تحد غير عادى يصر الفتوة على الالتزام بأخلاقيات مهنته التى قد تؤدى فى النهاية إلى وفاته، إن "التغريب" هنا يعمل عمله بغلق إمكانية التراجع والعودة فى معتقدات وقيم الشخصيات، فما من سبيل لتغيير هذه المعتقدات. وتلك التقنية مستخدمة كثيرا فى أدب نجيب محفوظ.، ومن ثم ينبهنا العمل الأدبى فى هذه الحالة إلى ضرورة إعادة النظر حول من يقتنعون بما يعتقدونه اقتناعا قد يؤدى



إلى فقدان حياتهم، حتى لو كان ما يقتنعون به غير صائب من الناحية الأخلاقية أو الفكرية.

وفى النهاية تصير كل شخصيات القصة إلى قدرها المحتوم بالبؤس والشقاء، ولو أننا تساهلنا قليلا مع المنظور الأخلاقى سوف نجد أن فى كل شخصية من هذه الشخصيات جانبا من النبل والعزة والتصميم، فكل يؤدى دوره طبقا لمعتقداته التى لا يقبل أبدا أن يغيرها، ومع مجىء الشرطة فى نهاية المعركة نصبح أمام مفارقة حقيقية، وهى مفارقة أن الرجل الذى هو على موعد مع مواجهة الشرطة فى المغد، يجد نفسه قد تورط فى أحداث إجرامية جلبت له الشرطة إلى عنده، وفى وضع ليس مشرفا بالنسبة لمسيرته الوطنية؛ لذا كان تعليق ضابط الشرطة المثير للسخرية والأسى فى نفوسنا: ((ما شاء الله! .. تشعلون الفتنة فى البلد وتهرولون إلى المواخير!))، منبعه الحقيقى معرفتنا بالأحداث القهرية التى لا دخل لهذا المناضل بها، دون إمكانية معرفة هذا الضابط داخل هذه القصة بما حدث فعلا، وبالتالى تنتهى أحداث القصة بالتأكيد مرة أخرى على ما بها من "تغريب" لأحداث الحياة العادية، فتجعلنا نتأمل مقولة هذا الضابط فى إطار ما تمت صياغته من سياقات مختلفة تقاطعت رغم توازيها، فأدت إلى تنبيهنا إلى خطورة ما فى هذه السياقات من معان صرنا لا نشعر بخطورتها ومقاصدها الحقيقية فى ظل الألفة والاعتيادية التى تلازمنا فى حياتنا.

وبعد تقديم هذه القراءة أعتقد أنه قد وضح جليا مقدار ما فى "نظرية الأدب" من مفاهيم واستبصارات بها الكثير من الإفادة لأدبنا ونقدنا العربيين، وقد وضح أنه لا يزال هناك الكثير مما يمكن الاستفادة منه فى قراءاتنا للأعمال الأدبية المختلفة باستخدام "نظرية الأدب"، فإلى مزيد من هذه القراءات والإفادات أدعو نقادنا العرب لتقديمها، وأدعوهم أيضا إلى التحاور حولها ومعها ■

عشر سنوات علي رحيله:

عبد الوهاب البياتى:

سارق نار الكلمات



اختيار وتقديم:

عيد عبد الحليم

عشرة أعوام مرت على رحيل الشاعر عبد الوهاب البياتى أحد الأقطاب الأربعة الكبار فى الشعر العراقى الحديث .نازك الملائكة وبدر شاكر االسياب، وسعدى يوسف، ، وقد قام الأربعة بجهد رئيسى فى تطوير الشعر العربى- كلٌ على قدر طاقته وموهبته.

وقد جاءت تجربة البياتى الشعرية (١٩٢٦- ١٩٩٩) بداية من ديوانه .ملائكة وشياطين، ١٩٥٠، والذى كان يعد وقت صدوره قفزة فى الشكل الشعرى بجوار أعمال نازك والسياب، حيث الانتقال من تقليدية الأداء الشعرى إلى فضاء الشعر الحر بآفاقه التجريبية، القائمة على عناصر من الخصوصية المضفرة بألق التمرد والاكتشاف والمغايرة.

ثم تزداد التجربة رسوخاً فى دواوينه التالية .أباريق مهمشة، ١٩٥٥ ؛ و.المجد للأطفال والزيتون، ١٩٥٦، و.أشعار فى المنفى، ١٩٥٧، و.عشرون قصيدة من برلين، ١٩٥٩ و.كلمات لا تموت، ١٩٦٠، و.طريق الحــــرية، ١٩٦٢، و.الذى يأتى ولا يأتى، ١٩٩٦، و.الموت فى الحياة١٩٨٦ ،و.عيون الكلاب الميتة، ١٩٦٩، و.بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة، ١٩٦٩، و.الكتابة على الطين، ١٩٧٠ و.قصائد حب على بوابات العالم السابع، ١٩٧١، و.سيرة ذاتية لسارق النار، ١٩٧٤، و.كتاب البحر، ١٩٧٥ و.قمر شيزار، ١٩٧٥، و.صوت السنوات الضوئية، ١٩٧٩، و.بستان عائشة، ١٩٨٩، و.كتاب المراثى ١٩٩٥، و.الحريق، ١٩٩٩، و.خمسون قصيدة حب، ١٩٩٧، و.البحر بعيد أسمعه يتنهد، ١٩٩٨، وقد صدرت سيرته الشعرية تحت عنوان .ينابيع الشمس،.

وقد صدر له مجال في المسرح مسرحية .محاكمة فى نيسابور، ١٩٧٣، وله عدة كتب مترجمة عن الشعراء .بول إيلوار و.أراجون، .

وقد مارس .البياتى، الصحافة فى بداية حياته حيث عمل فى .مجلة الثقافة العراقية، عام ١٩٥٤، وقد اعتقل أثناء ذلك بسبب مواقفه السياسية، ما أضطره للسفر إلى سوريا ومنها إلى بيروت ثم الاستقرار لسنوات فى القاهرة، وقد سافر .البياتى، إلى موسكو حيث عمل هناك أستاذاً فى جامعة موسكو فى الفترة ما بين أعوام ١٩٥٩ و١٩٦٤، وفى الفترة ما بين ١٩٧٠ - ١٩٨٠ أقام فى أسبانيا، وتظهر ملامح تلك الفترة جلية فى شعره بشكل واضح حيث نجد ملامح المكان وظلال الشخصيات الثقافية والتاريخية والتى أثرت فى التاريخ الأسبانى الحديث.

هنا بعض من .بستان البياتى، فى ذكراه العاشرة.

ع.ع

مذكرات رجل مجهول

أنا عامل ، أدعى سعيد
من الجنوب
أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين
وكان عمرى آنذاك
سنتين - ما أقسى الحياة
وابشع الليل الطويل
والموت فى الريف العراقى الحزين -
وكان جدى لا يزال
كالكوكب الخاوى ، على قيد الحياة

١٣ مارس
أعرفت معنى أن تكون ؟
متسولا ، عريان ، فى أرجاء عالمنا الكبير !
وذقت طعم اليتم مثلى والضياع ؟
أعرفت معنى أن تكون ؟
لصاً يطارده الظلام
والخوف عبر مقابر الريف الحزين !

١٦ حزيران
إنى لأخجل أن أعرى ، هكذا بؤسى ، أمام الآخرين
وأن أرى متسولاً ، عرياناً ، فى أرجاء عالمنا الكبير
وأن أمرغ ذكرياتى فى التراب
فنحن ، يا مولاى ، قوم طيبون
بسطاء ، يمنعنا الحياء من الوقوف
أبداً على أبواب قصرك ، جائعين

١٣ تموز
و مات جدى ، كالغراب ، مع الخريف
كالجرذ ، كالصرصور ، مات مع الخريف
فدفنته فى ظل نخلتنا و باركت الحياة
فنحن ، يا مولاى ، نحن الكادحين
ننسى ، كما تنسى ، بأنك دودة فى حقل عالمنا الكبير

٢٥ آب
و هجرت قريتنا ، و أمى الأرض تحلم بالربيع
و مدافع الحرب الأخيرة ، لم تزل تعوى ، هناك
ككلاب صيدك لم تزل مولاى تعوى فى الصقيع
و كان عمرى آنذاك
عشرين عاماً
و مدافع الحرب الأخيرة لم تزل ..
مولاى ... ! تعوى فى الصقيع

٢٩ أيلول
ما زلت خادمك المطيع
لكنه علم الكتاب
و ما يثير برأس أمثالى من الهوس الغريب
و يقظة العملاق فى جسدى الكئيب
و شعورى الطاغى ، بأنى فى يديك ذبابة تدمى
و أنك عنكبوت
و عصرنا الذهبى ، عصر الكادحين
عصر المصانع و الحقول
ما زال يغرينى ، بقتلك أيها القرد الخليع

٣٠ تشرين ١

مولاى ! أمثالى من البسطاء لا يتمردون
لأنهم لا يعلمون
بأن أمثالى لهم حق الحياة
و حق تقرير المصير
و أن فى أطراف كوكبنا الحزين
تسيل أنهار الدماء
من أجل إنسان الغد الآتى ، السعيد
من اجلنا ، مولاى أنهار الدماء
تسيل من أطراف كوكبنا الحزين

١٩ شرين ٢

الليل فى بغداد ، و الدم و الظلال
ابداً ، تطاردنى كأنى لا أزال
ظمآن عبر مقابر الريف البعيد
و كان إنسان الغد الآتى السعيد
إنسان عالمنا الجديد
مولاى ! يولد فى المصانع و الحقول

إلى لويس أراغون

كلماتُكَ الخضراء فى ليل انتظارى
خفقت بلحمى مثل نار
ثأرت لصمت البحار
عبرت صحارى
حلّت بدارى
ضيفاً

و باتت فى قرارى
كلماتك الخضراء بعثرت الدرارى
فى ليل باريسَ الطويلِ
و باركت نوم الصغار
صبغت قصائد حبنا بدم الكنار
لا ! لن تمروا أيها الفاشستْ
!
فى باريس تعلو كل دار
مكتوبة بدم و نار
و حمامة مصلوبة فوق الجدار
كلماتك الخضراء باتت ، رغم أحزان النهارِ
خمراً و خبزاً فى قرارى
و غداً أطوف به على فقراء مكة فى القفار

العرب اللاجئون

(١)

يا مَنْ رأى أحـفـاد عـدنانٍ على خـشـب الصليب
مُسمَّرينْ
النمل يأكل لحمهمْ
وطيور جارحة السنين.
يا مَنْ رآهم يشحذون
يا من رآهم يذرعون
ليلَ المنافى فى محطات القطار بلا عيون
يبكون تحت القُبعاتِ ،
ويذبلونَ ،
ويهرمونْ



يا مَنْ رأى "يافا" بإعلانٍ صغيرٍ فى بلاد الآخرينِ
يافا على صندوق ليمون معفرة الجبين

(٢)

يا مَن يدق البابَ ،
نحن اللاجئين
مُتنا
وما "يافا" سوى إعلان ليمونٍ ،
فلا تُقلق عظام الميتين

(٣)

"الآخرون هُمُ الجحيم"
"الآخرون هم الجحيم"

(٤)

باعوا صلاح الديَنِ ،
باعوا درعه وحصانه ،
باعوا قبور اللاجئين

(٥)

من يشترى ؟ - الله يرحمكم
ويرحم أجمعين
آباءكم، يا محسنون -
اللاجئَ العربى والإنسان والحرف المبين
برغيف خبزٍ
إن أعراقى تجف وتضحكون
السندباد أنا
كنوزى فى قلوب صغاركم

السندباد بزى شحاذ حزين
اللاجئُ العربى شحاذ على ابوابكم
عارٍ طعين
النمل يأكل لحمه ،
وطيور جارحة السنين
من يشترى ؟ يا محسنون !

(٦)

"الآخرون هم الجحيم"
"الآخرون هم الجحيم"

(٧)

العار للجبناءِ ،
للمتفرجينْ
العار للخطباء من شرفاتهم ،
للزاعمين ...
للخادعين شعوبهم
للبائعين
فكلوا ، فهذا آخر الأعياد، لحمى
واشربوا ، يا خائنون !

الموت والقنديل

(١)

صيحاتك كانت فأس الحطاب الموغل فى
غابات اللغة العذراء، وكانت ملكًا أسطوريًا
يحكم فى مملكة العقل الباطن والأصقاع

الوثنية حيث الموسيقى والسحر الأسود
والجنس وحيث الثورة والموت . قناع الملك
الأسطورى المتقع الوجه وراء زجاج نوافذ
قصر الصيف وكانت عربات الحرب
الآشورية تحت الأبراج المحروقة كانت
صيحاتك صوت نبئ يبكى تحت الأسوار
المهدومة شعبًا مستلبًا مهزومًا كانت برقًا
أحمر فى مدن العشق أضاء تماثيل الربات .
وقاع الآبار المهجورة، كانت صيحاتك
صيحاتى وأنا أتسلق أسوار المدن الأرضية
أرحل تحت الثلج أواصل موتى (...) حيث
الموسيقى والثورة والحب وحيث الله.

(٢)

لغة الأسطورة
تسكن فى فأس الحطاب الموغل فى غابات اللغة
العذراء
فلماذا رحل الملك الأسطورئ الحطّاب؟

(٣)

مات مغنى الأزهار البرية
مات مغنى النار
مات مغنى عربات الحرب الآشورية تحت الأسوار.

(٤)

صيحاتك كانت صيحاتى
فلماذا نتبارى فى هذا المضمار؟
فسباق البشر الفانين، هنا، أتعبنى

وصراع الأقدار.

(٥)

كان الروم أمامى وسوى الروم ورائى،
وأنا كنتُ أميل على سيفى منتحرًا تحت الثلج،
وقبل أفول النجم القطبىّ وراء الأبراجْ
فلماذا سيف الدولة ولّى الأدبار؟

(٦)

ها أنذا عارٍ عُرى سماء الصحراءِ
حزينٌ حزنَ حصانٍ غجرىٍّ
مسكونٌ بالنار.

(٧)

وطنى المنفى
منفاىَ الكلماتْ.

(٨)

صار وجودى شكلاً
والشكل وجودًا فى اللغة العذراءْ.

(٩)

لغتى صارت قنديلاً فى باب الله.

(١٠)

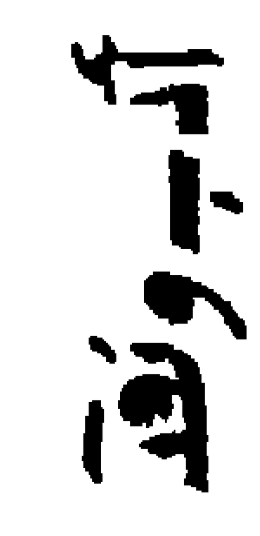
أرحل تحت الثلج، أواصل موتى فى الأصقاعْ.

(١١)

أيتها الأشجار القطبية، يا صوت نبى يبكى، يا رعدًا



فى الزمن الأرضئ المتفجر حبا، يا نار الإبداع.
لماذا رحل الملك الأسطورئ الحطاب ليترك هذى
الغابات طعامًا للنار؟ لماذا ترك الشعراء
خنادقهم؟ ولماذا سيف الدولة ولّى الأدبار؟ الروم
أمامى كانوا وسوى الروم ورائى وأنا كنت أميل
على سيفى منتحرًا تحت الثلج وقبل أفول النجمِ
القطبئ وراء الأبراج. صرختُ: تعالوا!
لغتى صارت قنديلاً فى باب الله، حياتى
فرت من بين يدى، صارت شكلاً والشكلُ
وجودًا. فخذوا تاج الشوك وسيفى
وخذوا راحلتى
قطراتِ المطر العالق فى شَعْرِى
زهرةَ عباد الشمس الواضعةَ الخد على خدى
تذكارات طفولة حبى
كتبى، موتى
فسيبقى صوتى
قنديلاً فى باب الله



سارق النار

داروا مع الشمس فانهارت عزائمهم
وعاد اولهم ينعى على الثانى
وسارق النارِ لم يبرح كعادته
يسابق الريح من حان إلى حان
ولم تزل لعنةُ الآباء تتبعه
وتحجب الأرض عن مصباحه القانى
ولم تزل فى السجون السود رائحة
وفى الملاجئ من تاريخه العانى
مشاعل كلما الطاغوت أطفأها
عادت تضىء على أشلاء إنسان
عصر البطولات قد ولى وها أنذا
أعود من عالم الموتى بخذلان
وحدى احترقت! أنا وحدى! وكم عبرت
بى الشموس ولم تحفل بأحزانى
إنى غفرت لهم
إنى رثيت لهم!
إنى تركت لهم
يا رب أكفانى!
فلتلعب الصدفة العمياء لعبتها
فقد بصقت على قيدى وسجانى
وما علىّ إذا عادوا بخيبتهم
وعاد أولهم ينعى على الثانى

أولد وأحترق

(١)

تستيقظ (لارا) فى ذاكرتى: قطًا تتريًا، يتربص بى،
يتمطًى، يتثاءب
يخدش وجهى المحموم ويحرمنى النوم. أراها فى قاع
جحيم المدن
القطبية تشنقنى بضفائرها وتعلقنى مثل الأرنب
فوق الحائط مشدودًا فى خيط دموعى.
أصرخ: (لارا) فتجيب الريح المذعورة: (لارا) أعدو
خلف الريح وخلف
قطارات الليل وأسأل عاملة المقهى. لا يدرى أحد.
امضى تحت الثلج
وحيدًا، أبكى حبى العاثر فى كل مقاهى العالم
والحانات.

(٢)

فى لوحات (اللوفر) والأيقونات
فى أحزان عيون الملكات
فى سحر المعبودات
كانت (لارا) تتشوى تحت قناع الموت الذهبى وتحت
شعاع النور الغارق فى اللوحات
تدعونى، فأقرب وجهى منها، محمومًا أبكى
لكن يدًا تمتد، فتمسح كل اللوحات وتخفى كل
الأيقونات
تاركة فوق قناع الموت الذهبى بصيصًا من نورٍ لنهارٍ
مات.



(٣)

(لارا! رحلتْ)

(لارا! انتحرت)

قال البوّاب وقالت جارتها، وانخرطت ببكاءٍ حارّ

قالت أخرى: (لا يدرى أحد، حتى الشيطان).

(٤)

ارمى قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق خريف

فى ذاكرتى، أزحف بين الموتى، أتلمس دربى فى

أوحال حقولٍ لم تحرث، أستنجد بالحرس الليلى

لأوقف فى ذاكرتى هذا الحب المفترس الأعمى، هذا

النور الأسود، محمومًا تحت المطر المتساقط

اطلق فى الفجر على نفسى النار.

(٥)

منفيًا فى ذاكرتى

محبوسًا فى الكلماتْ

أشرد تحت الأمطار

أصرخ: (لارا!)

أصرخ: (لارا!)

فتجيب الريح المذعورة: (لارا!).

(٦)

فى قصر الحمراء

فى غرفات حريم الملك الشقراوات

اسمع عودًا شرقيًا وبكاء غزال

ادنو مبهورًا من هالات الحرف العربى المضفور بآلاف

الأزهار
أسمع آهات
كانت (لارا) تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج
تدعونى فأقرب وجهى منها، محمومًا أبكى،
لكن يدًا تمتد، فتقذفنى فى بئر الظلماتْ
تاركة فوق السجادة قيثارى وبصيصًا من نور لنهارٍ
ماتْ.

(٧)

(لم تترك عنوانًا) قال مدير المسرح وهو يَمُطُّ
الكلمات.

(٨)

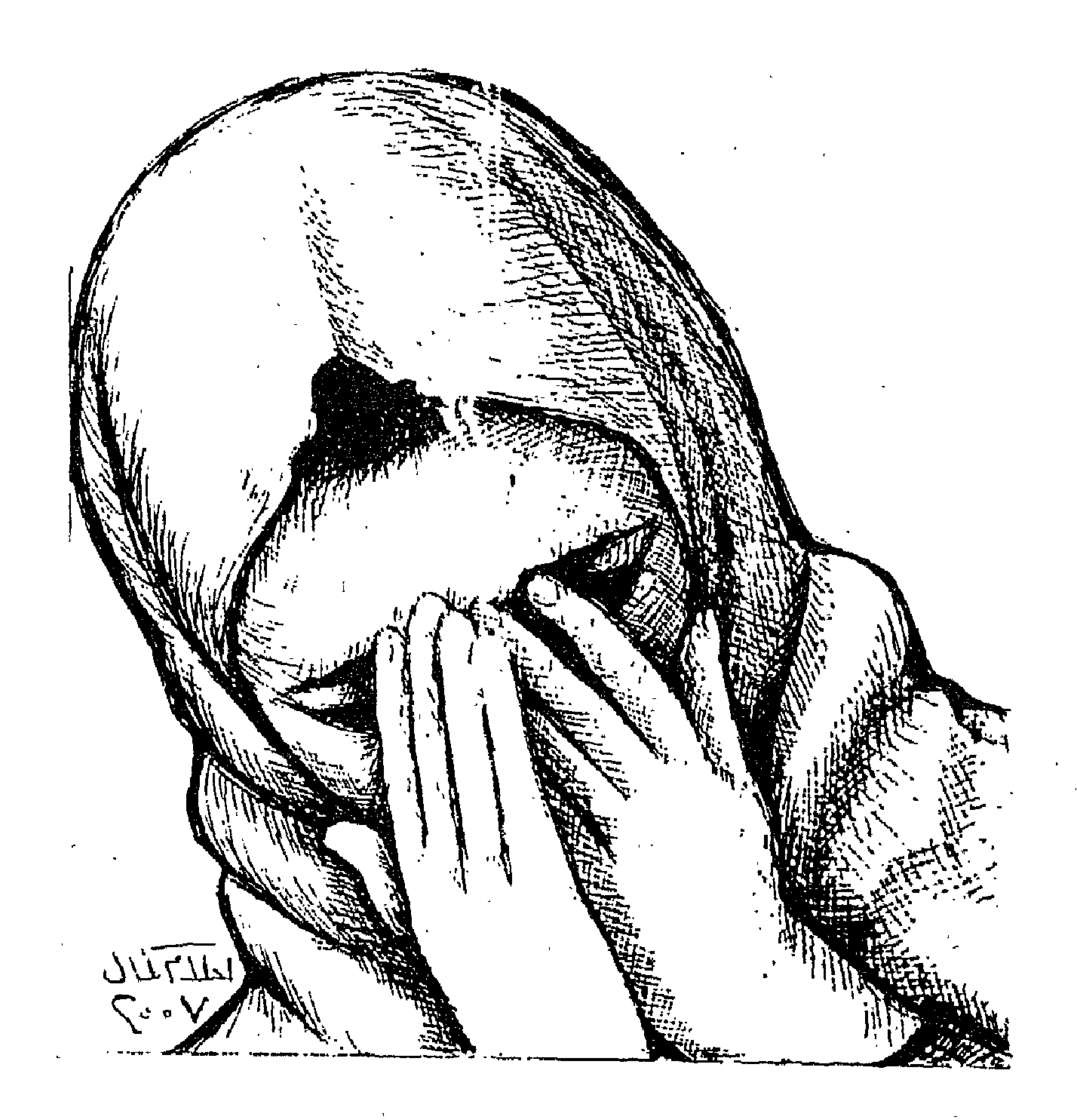
تسقط فى غابات البحر الأسود أوراق الأشجارْ
تنطفئُ الأضواء ويرتحل العشاق
وأظل أنا وحدى، أبحث عنها، محمومًا أبكى تحت
الأمطار.

(٩)

أصرخ: (لارا!) فتجيب الريح المذعورة: (لارا) فى كوخ
الصياد.

(١٠)

ارسم صورتها فوق الثلج، فيشتعل اللون الأخضر فى
عينيها والعسليُّ الداكن، يدنو فمها الكرزيُّ الدافئُ
من وجهى، تلتحم الأيدى بعناق أبدى، لكن يدًا تمتدُّ،
فتمسح صورتها، تاركة فوق اللون المقتول بصيصًا من
نورٍ لنهارٍ ماتْ.



(١١)

شمس حياتى غابت. لا يدرى أحد. الحب وجود
أعمى ووحيد ما من
أحد يعرف فى هذا المنفى أحداً. الكل وحيدٌ. قلب
العالم من حجرٍ فى هذا المنفى - الملكوتْ

قمرى الحزين

قمرى الحزينْ
البحر مات وغيّبت أمواجهُ السوداء
قلوع السندبادْ
ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى
المبحوح عاد
والأفق كفّنَهُ الرمادْ
فَلِمَنْ تغنّى الساحراتْ ؟
والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات
كانت لنا فيها ، إذا غنى المغنّى ، ذكريات
غرقت جزيرتنا وما عاد الغناء
إلا بكاءْ
والقُبَّرَاتْ
طارت ، فيا قمرى الحزين
الكنز فى المجرى دفين
فى آخر البستان ، تحت شجيرة الليمون ، خبأهُ هناك
السندبادْ
لكنه خاوٍ ، وها أنّ الرماد
والثلجَ والظلمات والأوراق تطمره وتطمر بالضباب
الكائنات
أكذا نموت بهذه الأرض الخراب ؟
ويجفّ قنديلُ الطفولةِ فى التراب ؟
أهكذا شمس النهار
تخبو وليس بموقد الفقراءِ نارْ ؟

-٢-

مُدنٌ بلا فجرٍ تنامْ

ناديتَ باسمكَ فى شوارعِها ، فجاوبنى الظلام
وسألتُ عنكَ الريحَ وهى تئِنّ فى قلبِ السكون
ورأيتُ وجهَكَ فى المرايا والعيون
وفى زجاجِ نوافذِ الفجرِ البعيدْ
وفى بطاقاتِ البريدْ
مُدُنٌ بلا فجرٍ يُغطّيها الجليد
هجرتْ كنائسَها عصافيرُ الربيعْ
فلِمَنْ تُغَنّى ؟ والمقاهى اوصدتْ أبوابَها
ولِمَنْ تُصَلّى ؟ أيها القلبُ الصَّديع
والليلُ ماتْ
والمركبات
عادتْ بلا خيلٍ يُغَطّيها الصَّقيع
وسائقوها ميتون
أهكذا تمضى السنون ؟
ونحنُ مِنْ مَنْفَى إلى مَنْفَى ومن بابٍ لبابْ
نَذْوِى كمَا تَذْوِى الزَّنَابِقُ فى التُّرَابْ
فُقَرَاء ، يا قَمَرِى ، نَمُوت
وقطارُنا أبداً يَفُوت

الطريد

حلمت
انى هارب طريد
فى غابة
فى وطن بعيد
تتبعنى الذئاب
عبر البرارى السود والهضاب

حلمت
والفراق يا حبيبتى عذاب
انى بلا وطن
اموت فى مدينة مجهولة
اموت
يا حبيبتى
وحدى بلا وطن

الموت فى غرناطة

عائشةٌ تشقُّ بطنَ الحوت
ترفع فى الموج يديها
تفتح التابوت
تُزيح عن جبينها النقاب
تجتاز ألف باب
تنهض بعد الموت
عائدةً للبيت
ها أنذا أسمعها تقول لى لبَّيكْ
جاريةً أعود من مملكتى إليك
وعندما قبَّلتها بكيتْ
شعرت بالهزيمة
أمام هذى الزهرة اليتيمة
الحبُّ، يا مليكتى، مغامرة
يخسر فيها رأسَهُ المهزوم
بكيتُ، فالنجومْ
غابتْ، وعدتُ خاسرًا مهزوم

أُسائلُ الأطلالَ والرسوم

عائشةُ عادت، ولكنى وُضعتُ، وأنا أموت
فى ذلك التابوت
تَبادَلَ النهران
مجريهما، واحترقا تحت سماء الصيف فى القيعان
وتركا جرحًا على شجيرة الرمان
وطائرًا ظمآن
ينوح فى البستان
آه جناحى كسرته الريح
وصاح فى غرناطة
معلم الصبيان
لوركا يموتُ، ماتْ
أعدمه الفاشست فى الليل على الفرات
ومزقوا جثته، وسملوا العينين
لوركا بلا يدين
يبثّ نجواه إلى العنقاء
والنورِ والتراب والهواء
وقطراتِ الماء
أيتها العذراء
ها أنذا انتهيتْ
مقدّسٌ باسمك، هذا الموت
وصمت هذا البيت
ها أنذا صلّيت
لعودة الغائب من منفاه
لنور هذا العالم الأبيض، للموت الذى أراه
يفتح قبر عائشة
يُزيح عن جبينها النقاب
يجتاز ألف باب
آه جناحى كسرته الريح

من قاع نهر الموت، يا مليكتى، أصيح
جَفّتْ جذورى، قَطّعَ الحطّاب
رأسى وما استجاب
لهذه الصلاة
أرضٌ تدور فى الفراغ ودمٌ يُراقْ
ويَحى على العراق
تحت سماء صيفه الحمراء
من قبل ألف سنةٍ يرتفع البكاء
حزنًا على شهيد كربلاء
ولم يزل على الفرات دمه المُراق
يصبغ وجهَ الماء والنخيل فى المساء
آه جناحى كسرته الريح
من قاع نهر الموت، يا مليكتى، أصيح
من ظلمة الضريح
أمدُّ للنهر يدى، فَتُمسك السراب
يدى على التراب
يا عالمًا يحكمه الذئاب
ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسور
نأتى ونمضى حاملين الفقر للقبور
يا صرخات النور
ها أنذا محاصرٌ مهجور
ها أنذا أموت
فى ظلمة التابوت
يأكل لحمى ثعلب المقابر
تطعننى الخناجر
من بلد لبلد مهاجر
على جناح طائر
- أيتها العذراء -



والنور والتراب والهواء

وقطرات الماء

ها أنذا انتهيت

مقدسٌ باسمك، هذا الموت

شيء عن السعادة

كذبوا ، إن السعادةْ

يا محمد

لا تباع

فالجرائد

كتبت : إن السماء

امطرت فى ليلة الأمس ضفادع

يا صديقى ، سرقوا منك السعادة

خدعوكَ

عذبوكَ

صلبوكَ

فى حبال الكلمات

ليقولوا عنك : مت

ليبيعوك مكاناً فى السماء

آه ما جدوى البكا

أنا خجلانُ محمد

فالضفادع

سرقت منا السعادةْ

وأنا رغم العذاب

فى طريق الشمس سائرْ



زرعوا الليل خناجر

وكلاب

إن سقف الليل ينهار عليهم

! فتمرد

ايا محمد

! فتمرد

و حذارِ أن تخون

تداخل النصوص فى القصيدة المعاصرة " الشاعر والشيخ" لحلمى سالم" نموذجاً(×)

د. أماني فؤاد

أفاد الفنان المعاصر دون شك بالمنجز النقدى والفلسفى الجمالى الحديث فيما يتعلق بظاهرة تداخل النصوص.

واتسعت أمامه الرؤية الفنية النفسية لفهم آليات إبداعه ومنشئها التى يؤلف فيما بينها دون وعى محدد بها كما تحيطه علماً بدور العلاقات المتفاعلة بداخل السياق النصى لعمله. إن تعميق واتساع هذه الرؤية الجمالية الفلسفية ، والنقدية النفسية من شأنه أن يوقف الفنان على أبعاد نصه وخلفياته الثقافية التى تتراكم بداخله، وكيف يوظفها ليخلّق نوعاً من الجماليات التى تضيف حيوات متجددة ومتجذرة فى نصه الحديث،ومن شأنه أيضاً أن يجعل الفنان متمكناً من توظيف هذه التقنيات والبراعة فى نسجها فى ثنايا هيكلة بناء قصيدته ذلك إذا تماست الرؤية التى يقدمها واستدعت تلك التقنية التى تتجادل فيها النصوص وتتعدد الأصوات، وهنا تبرز "الوظيفة الاسترجاعية" للغة التى يتحدث عنها النقاد وهى" التى تستعيد نصاً سابقاً ، لتعيد إنتاجه- مرة أخرى- داخل نص لاحق - وتهدف تلك العملية أساساً إلى استثمار الرصيد التاريخى والعاطفى للنص الأول، وهى فى الغالب تتم بهدف توظيف النص السابق لتكليفه بدور ما"(١).

تطلق جوليا كريستيفا مصطلح " التناص" فى محاضرة لها بعنوان " الكلمة والحوارو

الرواية " فى ندوة بارت ١٩٦٦م، لتصف عملية التفاعل فى النص والتبادل بداخل النص الواحد، متحدثة عن الكيفية التى يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه ، قائلة :" كل نص يتشكّل " يَبْنَى" من فسيفساء من الاستشهادات. هو : امتصاص " تَسَرُّب" أو تحويل لنصوص أخرى ، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أدخلت فى النص بتقنيات أخرى".

ومن تعريف " كريستيفا" أخذ " بارت" مقولته " إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات ، والمرجعيات " الإحالات" ، والأصداء" (٢) ويعد " التناص" رمزاً جديداً يحرك ديناميية الكتابة والقراءة ليكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه كريستيفا " إنتاجية" وتعنى : إعادة توزيع اللغة عبر التقاء القارئ بالنص، حيث يختفى المؤلف،ويختفى الموضوع ، وينتج النص نفسه ،ويصبح المولد مولداً عن اللغة " النص " فالنص، معرفة وممارسة ، نتاج وسيرورة ، عمل الكاتب لا يكف عن التفاعل ، ويظهر النتاج عندما يبدأ الكاتب ، أو القارئ فى مداعبة الدال ، وعمل الكاتب هنا هو نوع وكم الجناسات، أما عمل القارئ فهو نوع من ابتكار المعانى الجديدة ، والبعيدة، حتى عن قصد المؤلف" فالدال ملك مشاع" كما يقول بارت (٣).

ولنا أن نشير إلى أن مفهوم " النص" الذى تتناوله الدراسات العربية الحالية مأخوذ من الثقافة الغربية بمعنى" القول المكتفى بذاته، المكتمل فى دلالته" والذى تم تثبيته بواسطة الكتابة(٤)، فالنص فى اللغة العربية بمعنى الظهور وأقصى الشىء وغايته(٥). النقد العربى المعاصر لايلتفت إلى هذا المعنى اللغوى لكن يستخدم " مصطلح النص" مأخوذاً عن الغرب ولذا يصبح النص الأدبى هو: " نظام له خصوصيته ومقوماته ، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة الأخرى" (٦).

دائماً ما يخرج النص الأدبى ليعترك ويحاور ويعبر عن تفاعله مع هذه الأنظمة الأخرى الخارجة عنه، فليس هناك نظام واحد قادر على تأطير النص، كما لا يمكن أن يعنى النص شيئاً إلا بفضل هذه الأنظمة الخارجية التى يحاورها وتتذبذب العلاقة فيما بينها.

ولقد التفت النقاد الغربيون إلى تداخل النصوص بداخل النص الأدبى وأعطوا هذه الظاهرة مسميات متعددة مثل " الحوارية" أو تعدد الأصوات" أو " التضافر" و" الاقتباس" أو "تداخل النصوص" أو " التناص " أو " التحول" فى مسمياته الأكثر حداثة ومرت هذه الظاهرة بمراحل ترصد لتطورها النقدى الفلسفى ولإعطائها أبعاداً فكرية وجمالية أكثر تشعباً.

وتوغلاً فى المفاهيم الفلسفية والنفسية والاجتماعية والثقافية بمعناها الأوسع ، وأرى



أن النتيجة التى يلخصها تصور " جينى" للتناص شاملة وتستوعب دلالته ووظيفته يقول:" إن التناص هو عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزى،يحتفظ بزيادة المعنى"(٧)

لقد تمثلت أول الالتفاتات إلى تداخل النصوص فى قول سوسير" ١٨٥٧-١٩١٣م" :" إن سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة" (٨)، ثم يضيف " إليوت" و" لورنس داريل" إلى ذلك تأثير وهيمنة الموروث على الفنان أو المؤلف يقول داريل:" كل الكتابة اقتبستها عن الأحياء والأموات، حتى غدوت أنا نفسى حاشية فوق رسالة لم تنته أبداً ، ولم ترسل أبداً" (٩).

يتحول الأمر إلى نظرية على يد " باختين" وقوله بعلم " عبر اللسان" Trans- Linguistics ويذكر تودوروف من خلال كتابه" باختين: المبدأ الحوارى" (١٠) الحوارية عند " باختين" يقول :" إن كل خطاب عن قصد أوعن غير قصد يقيم حواراً مع الخطابات السابقة له، الخطابات التى ستأتى يتنبأ بها، ويحدس ردود فعلها".

ويلخص عبد العزيز موافى شروط عملية التناص بين النصوص فى : التقاطع- التتابع الزمنى- التفاعل أو الانصهار.

ثم ينتقل الدرس فى التناص إلى محاولة تعقب كيفية تكوُّن الاقتباس عند إنجاب النص ، واقتراح صور متباينة من التناص ووضعها تحت الملاحظة لمحاولة رصدها(١١).

من علماء البلاغة والنقد من يرى أن مصطلح " التضمين" فى التراث العربى قد يحمل معنى التفات النقد العربى القديم إلى ظاهرة تداخل النصوص فى سياقها التاريخى الذى توقف عند حدود معينة.

والتضمين فى اللغة هو :" المعنى المضمر فى اللفظ المذكور" وهو : الجمع بين لفظين متشابهين فى الوزن والروىّ " تضمين الإزدواج"، كما أنه : أن يضمن الفعل معنى فعل آخر فيجرى مجراه.

والتضمين فى العروض : أحد عيوب القوافى الخمسة ، وعند نقاد الشعر يسمى "الاقتضاء" ، والتضمين يكون فى النثر كما هو فى الشعر..

والتضمين فى الشعر هو : البيت المفتوح، الذى لا يكتمل معناه إلا بالبيت الذى يليه.

ويذكر د/ منير سلطان أنه بعد أن رصد بعض النصوص للنقاد العرب القدامى التى تتعلق بوصفهم لظاهرة تداخل النصوص وجد أنهم قصدوا بالتضمين " اقتباس بيت أو أكثر من قصيدة ، وضمه لقصيدة أخرى بغرض الإفادة من شهرته أو براعته أو استيحاء تأثيره النفسى أو الدينى أو التاريخى.." (١٣).

لقد التفت النقاد العرب إلى ظاهرة تداخل النصوص فى الأدب العربى ورصدوا لهذه

الظاهرة رصداً وصفياً وهو " التضمين" أو " الإيداع" أو " الاستعانة" أو" التأسيس" أو "الاقتباس" أو" الرمز" وكلها تدور فى فلك التضمين.

يقول " ابن أبى الإصبع" (٦٥٤هـ) " التضمين" هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو من معنى مجرداً من كلام ، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة" (١٤) ويقول القرطاجنى (٦٨٤هـ) : والطريق الثانى إلى اقتباس المعانى منه بسبب زائد على الخيال هو: ما استند منه الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثراً وتاريخ أو حديث أو مثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه التضمين،فيحيل إلى ذلك أو يضمنه ، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه فى عبارة أخرى على جهة القلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذى هو فيه، أو ليزيد فائدة فيتممه، أو يتمم به ، أو يحسن العبارة خاصة أو يصير المنثور منظوماً أو المنظوم منثوراً خاصة ، فأما من لا فى يقصد ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة من غير تأثير من هذه التأثيرات فإنه البكى الطبع فى هذه الصناعة الحقيقة بالإقلاع عنها. وإراحة خاطره مما لايجدى عليه غير المذمة والتعب"(١٥)

يرى د/ منير سلطان أن إسهام النقاد العرب قد توقف عند حدود الجزئيات فى النص الأدبى" الكلمة ، الجملة ، الجمل" وكان رصد العرب لظاهرة التضمين وصفياً بينما نظر الغرب إلى ذات الظاهرة نظراً لغوياً تحليليا، كما أن التضمين العربى لا يتعدى النص الأدبى، بينما انطلق التناص الغربى إلى مختلف العلوم والفنون يتكىء على ما يساعده منها على بلوغ الغاية، ومارس العرب مع التضمين تطوراً أفقياً ، بينما كان التناص الغربى أفقياً ورأسياً ، فى المصطلح وفى المضمون ، وانتقل إلى الأعماق ، أعماق النص والفنان والقارئ من خلال مفاهيم ثقافية متعددة (١٦).

ويرى أن ما بين التضمين العربى والتناص الغربى فروقا، لكنها ليست تضاداً.

والتناص فى النقد الأدبى الحديث يقفز من وجود نص ما، أو ظلال له بداخل نص آخر إلى التفاعل بين النصوص فى حالة من الانصهار بين النصوص المتغايرة، والمحاورات القائمة، فيما بينها بغرض التعضيد أو الاختلاف ، ثم الانتقال من دائرة النص المكوّن بعد تفاعلاته إلى دوائر النصوص الأدبية الأخرى ، ثم التفاعل مع نصوص غير أدبية كالتاريخ والمجتمع والأخلاق والحضارة. وهكذا إلى وصف حالة التفاعل بين دوائر الوجود بمعناها الأشمل.

من هذا المنطلق اخترت ديوان " الشاعر والشيخ" للشاعر حلمى سالم ليكون نموذجاً لتقنية تداخل النصوص فى القصيدة المعاصرة لعدة أسباب:-

التناص فى هذا الديوان يتجادل مع كل الموروث الثقافى حتى اللحظة الراهنة بكافة

جوانبه.

(•) اتخذ الشاعر من تقنية التناص هيكلة بنائية لنصه على مستويات متعددة ، ولقد لجأ لهذه التقنية واعتمد عليها فى شعرية الديوان انطلاقاً من استخدام نفس لغة الطرف الآخر "الشيخ " وعدته ومرجعياته لفهم وتفسير هذه الحياة، فهو من خلال اللغة التى يجيدها الشيوخ ، ولا يتطلعون لسواها تتشكل أداته متفاعلاً معها على مستويات ومحاور متعددة، ولقد صدر هذا الديوان بعد أن واجه الشاعر موقفاً عصيباً حين أتهم فى دينه وعقيدته من قبل احد الشيوخ الذى يمثل طائفة كبيرة من هؤلاء الشيوخ وطريقتهم فى معاملة الفن من منظور ضيق قاهر لا يلتفت إلى طبيعة الفن وما يتيحه من انطلاق إلى عالم الخيال والتعبيرات كما يشى موقفهم بعدم إدراكهم للعلاقات المجازية والرمزية وغيرها من تقنيات تتيح براحاً تأويلياً يتحرك فيه الشاعر، كما يشى بعدم إلمامهم بطبيعة الشعر وكونه مجاوزة ومغامرة دوماً تجاه المستحيل، وحملة لدور تنويرى تحديثى يفر من كل قيد أو نص مغلق .

تعرض الشاعر للمساءلة والتكفير وسحبت جائزته بعد أن منحت له.

فى المقابل كان للشاعر موقف مشرف فهو لم يلجأ إلى التقية، ولم ينسحب من المعركة بل أصدر هذا الديوان ليواجه الفكر الانغلاقى الأصولى الجامد بالفن مرة ثانية، و لذا صدر ديوان " الشاعر والشيخ" معتمداً على الحوار، مستنداً إلى النصوص الدينية والتراثية واللغة التى يجيدها هؤلاء الشيوخ ، كان صدور الديوان بناءً يحاور فهمهم للآيات القرآنية ، ويطرح لنفس ذات الآيات تأويلات أخرى أكثر استنارة بمنطق الفن والشعر. فى هذا الديوان يحارب الشاعر حلمى سالم عودة أنماط التفكير التى تنتمى للعصور الوسطى على يد تيار الإسلام السياسى وبمساعدة غير مباشرة من المثقفين المنعزلين عن القضايا الجوهرية لشعوبهم والمسكونين بهاجس الخوف من الكهانة الجديدة هروباً من مواجهات فكرية حقيقية.

(•) تداخل النصوص فى هذا الديوان يتم بين النص الشعرى والنصوص المقدسة والتراثية على المستوى الظاهرى ، لكنها فى حقيقة الأمر حوارية بين النص وفهم الشيوخ الجامد البعيد عن الاستنارة لهذه الآيات، وحجرهم على تأويلاتها المتعددة الأكثر إنسانية وحرية، يقول الشاعر" لكن القصيدة أعلى من انكشارية الوحى المقدس " (ص٢٨).

يتعامل الشاعر مع الآيات القرآنية المقدسة بحسبانها نصاً يجنح إلى الانفجار كما يقول "بارت" (١٩) فالشاعر يرى النصوص المقدسة بلا إطار، تتميز بالفاعلية والحركة، مفتوحة على عدد لا نهائى من الدلالات والمضامين، من هذا المنطلق يتعامل الشاعر

مع تداخل النصوص بداخل قصيدته من مفهوم الجدلية الفكرية، حوار فكرة مع أخرى باستيحاء مردودها النفسى أو الفكرى وبالسخرية من تجميد الآخرين لها وفتح مجالات دلالية بالمخالفة مع فهم بعضهم لها، ويذكر تيرى إيجلتون: " كل النصوص الأدبية محكية من نصوص أدبية أخرى، ليس بالمعنى الحرفى الذى مفاده أنها تحمل آثاراً منها وإنما بالمعنى الأشد جذرية ، والذى يعنى أن كل كلمة أو عبارة أو مقطع ، هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى ، سبقت العمل الفردى أو أحاطت به"(٢٠) .

(●) يتشكل مستوى التناص فى هذا الديوان مركباً وعلى محاور متعددة ، يوظف الشاعر أكثر من نص فى تفاعل وحوار ومجادلة فى معنى أو سطر شعرى واحد ، وتتراكب عنده التناصات فى الجملة الشعرية الواحدة ، كما أن التناص يتم على محاور متعددة بدءاً من اللفظة الواحدة إلى التعبيرات والجمل إلى الصور والمجاز إلى الموسيقى وهكذا .

ويفرق النقاد بين التناص فى الشعر والنثر يقول عبد العزيز موافى: " نحن نتصور أنه إذا كانت إرادة التناص المؤسسة على وعى منتج النص النثرى تحاول الإستدعاء من رصيده التاريخى والعاطفى داخل ذاكرة التلقى ، فإن نفس الإرادة لدى منتج النص الشعرى تحاول إعادة إنتاج الطاقة الدلالية للنص " الحال" ، بهدف إحداث نوع من الانعكاس الدلالى له، وهذه الإرادة التناصية تسير فى اتجاهين،قد يفترقان ظاهرياً، لكنها يلتقيان سرا عند حدود المفاجأة" (٢١) .

وهنا يذكر عبد العزيز موافى حالتين فى تعامل الشاعر مع النصوص التى يحاورها .

١- استدعاء النص بعد تفريغه من رصيده الدلالى والتاريخى، كى يعيد شحنه بطاقة دلالية جديدة، وهى عادة ما تكون نقيضة لهذا الرصد .

٢- استخدام النص بكل رصيده الدلالى والتاريخى بعد أن يجرده من الرمز التاريخى المدلول،كى يربطه برمز آخر قد يكون نقيضاً له .

ويتكون ديوان " الشاعر والشيخ" من ثلاث وعشرين قصيدة يجمعها - على تنوعاتها- خيط درامى وفكرى واحد حتى يمكننا أن نعد الديوان نصاً واحداً تتشكل محاوره من ثلاثة أضلاع :-

(١) الشاعر (٢) الشيخ (٣) مصر

(١) الشاعر وما يمثله من قيم الحرية والإبداع ومن هم على طريقه .

(٢) التزاوج غير الشرعى بين الممارسات الدينية القمعية والرجعية ، وبين السلطات السياسية والاقتصادية الفاسدة والآلة الأمنية الغاشمة التى تحميهم ومعهم فئات من

المثقفين الصامتين المتخاذلين عن قيم الحرية والإبداع.

(٣) مصر هذا البلد العريق ، صاحبة الحضارات المتتابعة ، التى يحلم لها الشاعر بالكثير، لذا يوظف الشاعر فى هذا الديوان كل الموروث الثقافى بكافة أشكاله ونصوصه ليعرض صور التعدى والتعتيم و القهر والفساد على هذا المجتمع المصرى العريق ، كما يعرض للتحالفات غير الشرعية وغير الجائزة التى تمت بين الأطراف المنوط بهم دفع الحياة بمصر ، يقول الشاعر : " لماذا تقدم سيدة القطارات كردانها لمنشد زنديق؟/ لأن الطبيعة أذكى من بنى آدم./ عندئذ ، تنقسم الموجودات والمواجيد/ الأفراس الجامحة فى ضفة وأهل " ها هنا قاعدون" فى ضفة/ وبين الضفتين الرجم والبلاغات والسيوف/ وَشُى جلد زرياب سبعين شية.(ص١٦).

سيدة القطارات بالطبع هى الحياة التى تتجدد كل لحظة ، والتى هى دوماً دفع للمستقبل، تهدى الحياة حليها وسرها للشاعر فى مواجهة الراكدين : " أهل ها هنا قاعدون" الذين تكلسوا وصاروا أصناماً.

يقول : " جثم على القبة محتسبون/يكتسبون الدينار من القهر، ومن حب الناس لخالقهم يكتسبون / ليس يؤرقهم جوع الجوعان،/ وليس يؤرقهم محتكر الصلب ومحتكر العمران،/ وليس يؤرقهم موت الشبان على شطآن البلدان،/ ولكن فى وجه النبض الحر يهبون/ فى أيديهم طاسات القطران الأسود،/ فيجولون يرشون القطران الأسود فى وجه المارة ويصبون / إن سرق السفاحون الشعب فلا جرم،/ ولكن إن قبّل محبوب محبوبته ينتفضون وينتصبون / ينتسب السلطان الجائر لعمامتهم ، وهمو للسلطان الجائر ينتسبون/ مكتب توكيلات لله على الأرض،/ وربُ الدنيا ليس له فى الدنيا سمسار/ أو بيع وشراء وعمولات وزبون/ جثم على القبة محتسبون"(ص ٤٧،٤٨).

يعد هذا الديوان كتابة شعرية تكتب بالمجتمع المصرى وصراعاته بجوانبه الثقافية المتنوعة لترصد حال المصريين فى لحظتهم الراهنة ، ولذا أطلق الشاعر على ديوانه اسم " الشاعر والشيخ" النقيضين فى مواجهة فكرية مجتمعية.

لقد مثّل ديوان الشاعر والشيخ شعرية " التعالى النصى" وهو كما يعرفه جيرار جينيت " كل ما يجعل النص فى علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى" (٢٣) أو هو تجاوز نصى للنص .

لقد أقام " حلمى سالم" علاقات نصية نقدية بين النصوص التى تداخلت فى عمله وأقام لها معمارية لغوية وموسيقية وتصويرية مجازية تجعلها فى خطوط متقاطعة مع أطراف الصراع لهذا الديوان، لقد استخدم نفس أدواتهم ونفس لغتهم، وطرق تعبيرهم ، ومجازاتهم ، وموسيقى أدائهم الكهنوتية، التى تميل إلى أساليب السحر



الشعوذة، وتغييب الفكر المنطقي المنفتح، ليعبر عن أفكارهم ومعتقداتهم وقراءتهم الحرفية للخطاب الديني، في مواجهة ساخرة مع رؤيته وطريقته في فهم هذا العالم بكل قيمه المتعالية السمحة الحرة التي ينتصر لها الشاعر، وفي إصرار على المواصلة، وتأكيد على انه ليس باستطاعة أحد أن يثنيه عن دوره، والإسهام والتعبير عن رؤيته لهذه الحياة يقول :" سأكتب النص بأسناني على لوح الكتف/ سأكتب النص بأسناني على عصعوصة/ لماذا يظل الجمر حياً طوال طوفان ؟/. لأن الأشجار موهوبة" (ص١٦).

ويسائل الشاعر مصر أو بنت الأكرمين أو الست هانم :" ألم ترى أن الحراس تواطأوا مع لصوص مجوهرات الكتابيين ؟/ ألم تلاحظى أن اللحى جزءٌ من بورصة البيزنس؟/../ الكل يشهر آية أو سورة / فيجيؤنا رعبُ الليالى زاحفاً،/ بجواره القتلُ المقدّسُ زاحفُ / لا يعرف المطعونُ مصدر زخة الطعنات: / هل من " فاطر"، أم من " تبارك" أم تُرى من سورة "الحجرات"؟ والسيفُ الظمئُ هو الوحيدُ: العارفُ" (ص٦٨)

ويضن الشاعر بمصر معشوقته ،صاحبة الحضارات بهذا المصير وما يتعاقب عليها من ازمات ويستحثها " فأهدمى كلّ آيل لكى يشرق البناءُ" (ص٦٦).

يستنهض الشاعر مصر يناديها، بعرض عشقه وولهه يقول :" أريد أن أركز على طريقتك فى العزف/ أريد أن أستحم فى الذهب المصهور الذى بين فرعيك يسيل / أريد ان أدقق فى درجة أحمر الشفتين ،/ لكى أرفع يدى ضارعاً: اسم النبى حارس" (ص٩٢،٩١).

كأنه يريد فرصة إبداع حقيقية ، حرية أن يتغنى وأن تتميز إضافته وأن يعشق بطريقته وأن يعطى وطنه وأرضه ما يجعله يتألق له وبه دون قمع أو محاكمات أو ترهيب وإهدار دماء، أن لا تستهلك حياته فى حروب تشغله عن إبداعه الحقيقى الذى به تصبح الحياة أجمل وأكثر احتمالاً.

ولطبيعة ديوان " الشاعر والشيخ " الخاصة ، ولكونه حواراً بين التوجهات المختلفة التى تتصارع في المجتمع المصرى فى اللحظة الراهنة، كما أنه- كما ذكرت سابقاً- صراع درامى بين قوى الحرية والإبداع والفن بكل مجاوزاته وتطلعاته إلى الآفاق المفتوحة، وبين قوى الرجعية والانغلاق والفهم المحدود غير المعاصر للنصوص الدينية ، فى حالة تحالفاتها مع قوى السلطة ، ومخالبها الأمنية شديدة الدموية، مع قوى رأس المال التى تجنح إلى الفساد والأطماع غير المحدودة ، مع فئات واسعة من المثقفين المدجنين الذين غلبوا أمنهم ومصالحهم المادية ، وكانوا أبواقاً لهذه التحالفات، يصمتون تجاهها، أو يحسنون ويسوغون ويبررون أفعالها ، من هذا المنطلق الدرامى الواسع كانت التفاعلات النصية فى أوسع صورها ، حتى إنه شملت كل الكيانات



المجتمعية كما أحاطت بكل المجالات الثقافية التى تشكّل هيكلة وتكوين المجتمع المصرى فى لحظته التاريخية الآنية، وما مر عليه من تعاقبات تاريخية سابقة.

إن استخدام هذا الفعل الحوارى خلّق رؤية الشاعر الشخصية وسمته الفنية الخاصة ، وأوجد علاقات دلالية شديدة العمق والثراء فهو تارة ساخر من الفكر الانغلاقى ، وتارة يعضد نصه بأفكار ونصوص الآخرين اللذين يتفقون معه فى الرؤية والسعى إلى الحرية.

فنص " الشاعر والشيخ" لحلمى سالم له خصيصة علائقية ، فهو عبارة عن شبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات ثقافية موروثة ومعاشة، سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعرياً،لكنه فى السياق الذى صنعه حلمى سالم وفى شبكة العلاقات التى نسج خيوطها ، وفى حركته المتجاذبة المتواشجة مع المكونات المجتمعية الثقافية الدينية والسياسية والاجتماعية ، يخلق شاعرية هذا الديوان.

ولقد تنوع تعامل الشاعر " حلمى سالم" مع نصوصه المستدعاة إلى نصه الأم ، فكان هناك تناصات حرفية واضحة، واقتباسات بالإيحاء، وما بينهما من درجات صنفتها بالتناص بالاستشهاد، والتناص بالانتحال، والتناص بالإحالة، والتناص بالإيحاء. مع ملاحظة أن هذا التقسيم متداخل بعضه فى الآخر لكنها ضرورة الدراسة ورغبة فى مزيد من الإيضاح.

●● التناص بالاستشهاد:

وهو اقتباس حرفى واضح ، يلجأ إليه الفنان لأسباب متعددة ومتغايرة، ويتحدد ذلك بموضعة،ومكان تداخله فى النص، وهو عادة ما يأتى من أجل الاتفاق أو الانعكاس الدلالى.

يقول الشاعر مستدعياً أحد أهم أفلام السينما المصرية :" وعندما استراح الكفُ فى الكفِّ/ كان حمدى غيث يتمتم :/ كل حلفائك خانوك ياريتشارد / تساءلت : ما الذى يطير فوق هامتى؟ / أجاب : مصحف عثمان والبحارة المجرحون." (ص٨).

قام " حمدى غيث" بدور ريتشارد فى فيلم صلاح الدين الأيوبى ليوسف شاهين وقال هذه المقولة حين اكتشف خيانة كل حلفائه الأوربيين ووجد نفسه وحيداً يصارع عالم تهاوى من حوله فيه، وقد كان يطلب منهم تعضيداً وتأييداً ، يستدعى الشاعر هذا المشهد حين تعرض لموقف محاكمته والأدعاء عليه من أحد الشيوخ ، ووجد بعض من حوله وقد تخلوا عنه. ما يدعو إلى الالتفات هنا أن بين النصوص المتداخلة مع النص الأصلى أو"النص الأم" عادة ما تتضح فجوات ، وهنا يحتاج النص إلى متلق مثقف ،

ملم بالأحداث والقضايا والفنون على أنواعها ، على المتلقى هنا دور إبداعى يتضح فى تخيله الخاص لملء هذه الفجوات.

يسخر الشاعر فى قصيدته «البقع الزرقاء» من فوضى الفتوى وعدم معقوليتها ، وانتفائها مع العقل البشرى، ويعجب من الأحكام التى يطلقها طائفة من شيوخ لا يتواءمون مع التحديث، ويفتون بأحكام تعطل الأذهان وتثير بلبلة فى المجتمع المصرى، بل تأخذه إلى مهاترات وتعود به إلى الوراء، يقول فى تناص مع قضايا المجتمع التى تثار بين الحين والآخر " رد الحكيم : ضعى بول النبيين فى ماعون من فضة وارشفى إلى درجة السكر ، ثم طوفى بالماعون على الظامئين/ كى يرشفوا إلى درجة السكر، ثم رشى من الماعون على أعواد القمح حتى تتطوح الأعواد، فإذا انتشيت وانتشى الظامئون وانتشى القمح،/حلت البركات على السيدة التى تغسل الكلية مرتين/ وغدت كالمهرة الحرون" (ص٧٢).

يلعب الشاعر على الجانب النفسى لمتلقيه، يقدم له نصه منخرطاً مجدولاً بوقائع ما يثار فى مجتمعه، والقضايا الخلافية التى يثيرها بعض الشيوخ، وتتنافى مع كل منطق لتطور الحياة، فيقدم له الصورة المؤسفة التى يواجهها المجتمع ليستثير عقله ومواقفه تجاهها.

فى قصيدته «أسماء مستعارة» ينتصر الشاعر لكل الجماعات التى ينتمى إليها فى تناص استشهادى واضح الدلالة ، كل المجموعات التى لم تركن لمنجز قبلى ، واجتهدت أن تجد إضافة تفسر بها الوجود ، وتعلى من شأن قدرتها على التفكير ، فإخوان الصفا عند شاعرنا: حديقة الأندلس ، والمعتزلة : الشهاب المؤرق ، والسيرياليون : علم الرياضيات .

يغازل الشاعر بهذه التداخلات النصية الفهم المجاوز التعضيدى الذى يسطع بعقل قارئه.

ثم يدير الشاعر فيلماً لتاريخ مصر ، يعرض فيه كل حالات القمع وقهر المجددين والمختلفين مع السلطات دينية ، أو سياسية ، لقطات سريعة يعرض على " أخت مصر لسان الخطيئة مقطوعاً بسيف الفاروق ، الحلاج مصلوباً/ بينما يقطر الورد من أطرافه ، رءوس المماليك طائرة من القلعة للمقطم كالنورس الحرّ / اليساريون فى الواحات يبنون مسرحاً ويزرعون الفجل ، سكينة ورقية ومحفوظ، أبو زيد يحاضر الطلاب فى هولندا" (ص٩١).

يقدم الشاعر تناصاً استشهادياً واضحاً تتخلله فجوات كبيرة ومتنوعة على المتلقى بقناعاته وخلفياته الثقافية أن يحشدها بالأحداث التى تترابط فى ذهن الشاعر والقارئ المثقف الواعى الذى يدرك أن شاعره يؤثث القصيدة بالموجود ، بما مر من تاريخ ، لا بالوهمى أو بالغامض أو المتخيل أو الغريب ، ثم صهر هذه المداخلات النصية فى النص الحالى.

استخدم الشاعر حلمى سالم التداخل النصى مع آيات القرآن الكريم لأغراض متعددة ومتباينة ، لكنه دوماً يسعى لاستثمارها على وجهين أو أكثر فهو من جهة يقفز بجرأة إلى عالم هؤلاء الشيوخ ، ومن جهة أخرى يعيد شحن هذه الآيات بطاقة دلالية جديدة ومغايرة ومتمردة ، يقول الشاعر فى قصيدته المسرح الرومانى مخاطباً مصر :" أنت التى رأيت على أصابعها رفرفات سورة مريم :/ فعلى الخنصر : لم أكلم اليومَ إنسيّاً ./ وعلى البنصر : لم أكُ بغياً ./ وعلى الوسطى : يساقط رُطباً جنياً / وعلى السبابة : ليتنى متُّ قبل هذا وكنتُ نسياً منسياً/ وعلى الإبهام : سلامٌ علىَّ يومَ أُولدُ ويومَ أموتُ ويومَ أُبعثُ حياً."(ص٦٦). كأن مصر هى مريم ، وكأن تاريخها وما مر بها من أحداث مزلزلة متعاقبة، يجعلها تصرخ قائلة - أو هكذا يسمعها الشاعر - ليتنى مت قبل أن أرى هذه الردة الحضارية . يقدم الشاعر هنا مزجاً وغزلاً مضفوراً توافقياً مع سيرة السيدة مريم ،كما يغازل هذه الشحنات العاطفية المختزنة لدى المتلقى الخاصة بمريم البتول، ثم يأخذ هذه السردية المقدسة ، ويصنع لها صياغة فلكلورية " تقسمها على الأصابع الخمسة لينسحب بها إلى ما آل إليه حال مصر الجميلة.

ويشير" ديلنباخ" فى مجلة" الشعرية" إلى التميز بين التفاعل الخارجي والتفاعل النصى الداخلى ، أو ماسماه بالتفاعل النصى العام، والتفاعل النصى المقيد، ويقصد بالعام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من المبدعين ، وبالمقيد علاقة نص الكاتب بنصوصه الخاصة بعضها وبعض (٢٣) .

فى أكثر من موضع يحاور حلمى سالم أعماله الشعرية السابقة فى هذا الديوان ، وأركز هنا على العمل الذى تسبب فى الأزمة التى مرت به مع هذا الفكر الانغلاقى، ففى قصيدته " شرح شرفة ليلى مراد" يصنع تناصاً مع قصيدته السابقة ويقدم خطة أسماء بديلة ، شفرات حتى لايعرفها جواسيس الحاكمية، كما يقدم فى هذه القصيدة معانى مفردات القصيدة السابقة، وتحليل المضمون ، ونشيداً توضيحياً ، وفى هذا النص الشعرى يبدو ساخراً من الفهم القاصر الظلامى الذى يسيطر على عقول البعض ، كما يبدو متمرداً، صارخاً فى وجه من يدعون التدين والرحمة وهم غلاظ القلوب يقول :" ما النذير؟ / سيّافون يذبحون الأطفال باسم الله الرحمن الرحيم

...../ اقتلوهم حيثُ ثقفتموهم " (ص٧٩،٨٠).

فى حركة ثبات فنى يواجه الشاعر منتقديه ، متخذاً الفن اداةً ومنطلقاً، موضحاً لانطلاق رؤاه لهذه الحياة فيقول عن الفتى أو عن نفسه:" بينما الفتاة التى عاينت تدحرج الطبقات،/لم تخمن أن الفتى الذى رأى الله اشتقاقاً من خُضرة الزرع / سيفضُ عنها ثوبها الأسود" (ص٥٧). يقول الشاعر فى قصيدة الدراويش :" أتت فتاة من " سراب التريكو" تحمل الأقداح من حفلة الرقص ، مكسورة بفعل لعاب شلة الأنس/ أتت فتاة من "الغرام المسلح" معلقة فى ذراع المنورين/ ومدهوسة/ تحت خيول الحملة الفرنسية/ وأتت فتاة من "مدائح جلطة المخ":تصنع العناب المثلج حتى يتبخر الشلل النصفى من جسد الشعراء" (ص٩٤).

اتصور أن الشاعرقد استحضر هذا التناص المقيد فى قصيدته ليعرض تاريخه الفنى الذى من خلاله عَرف كيف يعشق إبداعه، وقضاياه ، ووطنه، وكيف انتصر لقيم الحب والفرحة والحرية ، ويشير الشاعر إلى جذوره الفنية فهو ليس ظاهرة سطحية عابرة، يمكن لصراع ظلامى أن يشكك فيها أو ينال منها.

●● التناص بالإحالة:

هو اقتباس حرفى يحيل إلى اسم علم أو رموز معاملات بين البشر ، أو رموز ثقافية لكثير من أسماء الأعلام التى يأتى وراءها مدلولات خاصة، تاريخ وإنجازات ، أحداث وإضافات نبوغ وأعمال فنية تدلل علاقات فى الحضارات العالمية ، تذكر تلك الأسماء: ليستدعى النص أثرها وتاريخها وما اضافته إلى الثقافة العالمية، كل اسم يستحضر دوره وصنيعه وقصته ، ولذا يحمّل النص بظلاله وإسقاطاته وأثر وجوده على نفس القارئ ، كما أنه لون من الاستدعاء فى إيجاز. يقول حلمى سالم :" طافت سنوسات على الدور / فقال حى بن يقظان:/الصباح مُشتق من خطاك فوق الأرض والضلوع" (ص٥)، يستدعى اسم حى بن يقظان معنى المعرفة الإنسانية للكون بالفطرة والعقل، بالاستبصار الإنسانى الجميل، الذى يتعرف على الكون بالملاحظة وإعمال العقل والحدس، ولذا فهو يقترب من روح الشعر دون قيد أو مرجعية.

فى قصيدته ،لجنة السياسات، يقول :" فتح المعممون المزاد/ ألا أونا : مكتب الشاعر الذى يخط عليه مكائد الدهريين/، الا دُووى : مقعد الشاعر الذى يستريح عليه وهو يقرأ "اللزوميات" / ألا ترى: سرير الشاعر الذى تجيؤه عليه أحلامُ ثورة الفقراء."(ص٢٣،٢٤).

يضفر الشاعر هنا مجموعة من التفاعلات والحوارات النصية المركبة فهو يستخدم

مـفـردات المزادات والبـيع مع المجـردات والأشـيـاء التى لـيست للبـيـع ، والتى تزعـج تلك الطائفـة ضيـقـة الأفق ، كمـا أنه يحيل إلى نوع من المـارسـة المرفـوضـة التى تتنافى مع طبـيعة الشـاعـر والفن، وفى تناص بالاستشهاد يتقاطع مع نصه الشعرى " الدهريين" " اللزوميات " "أحلام ثورة الفقراء."

فى قصيدته ،وزارة العدل، يصنع تناصاً تبرز فيه نظرته إلى مفهوم الربوبية ، كما يبرز أجمل مـا فى السـور القـرآنيـة يقـول:" وإذا مـضينا إلى المحلفين هاتى مـعك اسكتش الفردوس،/ كبرهان على أن الله ملكية على المشاع، وأن الحب سورة مكية" (ص٢١).

لا يكتـفى الشـاعـر فى تشكيل مـعمـار هذا الديوان باللغـة التراثية غيـر المتداولة، ذات الموسيقى الكهنوتية التى تصنع ما يشبه سحابة مخدر تنويمى يعطل العقل الإنسانى ، بل يتـعـرض أيضاً لمفـردات اعـتـقـادات وإيمـان وقناعـة هذه الطائفـة من الشيوخ غيـر المستنيرة، ولذا تتقاطع قصيدته مع السحر والتعاويذ وممارسات وأقوال ولغة السحرة والرجم بـالغيب والودع ومـا إلى ذلك ، يقـول فـى قـصـيـدتـه ،قـائد الأوركـسـتـرا": " سـر التعاويذ باتع/ صدقى الودع/ ستهرب الشياطين من غرفة الطعام،/ ستهرب الشياطين من سـريـر الأم،/ سـتـهـرب الشـيـاطين مـن دورة الميـاه./ صـدقى الودع / والبـسـى الثـوب المزركش الذى اشتـراه الأقـريـون./ ليس ثمَّ من عـقـدة/ سـوى الطحـالـب التى فـى قـعـر الأدباء/ وقطاع الطريق،" (ص٥٠،٤٩).، لم يبـالـغ الشـاعـر وهو يعـرض لأسلوب تنـاولهم لمفـردات الحـيـاة وكيف يواجـهـونهـا، لذا يكتظ نصه بهذه التـداخـلات لنعـرف عـالمهم الرجعى.

يقول الشاعر" هاتى كتاب " النبىّ" كدليل على عذوبة المسيح" (ص٥٩) كما يحيل المبدع إلى الكتب المقدسة فى قوله :" ثمة شفـتـان:/ على الشفـة العليا تمتمـة من إنجيل / وعلى الشفة السفلى تمتمة من قرآن" (ص٥٨).

فى قصيدته ،صندوق الدنيا، يقول :" تستيقظ المدائن من سباتها: تجىء الإسماعلية تجر خلفها محمد عيسى القيرى يدحرج المانجو على بقايا الدبابات. وتجئ بور سعيد تجر خلفها قاسم مسعد عليوه يشوى سمكاً عند أقدام ديليسبس. وتجئ السويس تجر وراءها أمينة زيدان وهى تبحث عن الفتى اليونانى "(ص٣٨،٣٧).

فى هذه النصوص المتداخلة ، والأصوات المتعددة ، نوع من العرض البانورامى لواقع المجتمع الذى نعيشه ، هذا التنوع القادر على كسر الرتابة عند المتلقى خاصة أن موضوع قصائد الديوان قضية واحدة غير متغيرة ، هذا التعدد يجدد النشاط العقلى عند المتلقى ويدفع الملل، فالتناصات هنا متغايرة ، كتب وأسماء وأماكن ورحلات بحث متباينة، فالشاعر يقدم حياة كاملة لمجتمع واسع بكل ما يتتابع عليه من متغيرات.

●● التناص بالإيحاء:

وهو اقتباس غير حرفى وغير واضح.

يقول حلمى سالم واصفاً تأثير وهيمنة الشيوخ على الإنسان المصرى : " زحفت على الروح العمائم / أشباحها بَخْوا على الورد السُخام/ وعند باب بيوتنا بخْوا السخائم / يتألقون على الخراب ويزهرون مع الهزائم/ يدهم ترش البؤس هطالاً/ فيغدو البؤس فوق رءوس أهل الدار حوَاماً، وحائم ..../ حيث انكسار الروح ديموم ، ودوام ، ودائم/ متمرنون على اصطياد الأغنيات، مدربون على الجرائم / زحفت على الروح العمائم".(ص١٧).

يستحضر الشاعر الجمل الموزونة المقسمة والمسجوعة ، فى موسيقى خاصة توحى بطريقة تعامل واستخدام الشيوخ للغة، كما يتخير لغة جزلة وحشية الألفاظ تراثية غير متداولة سوى على ألسنة الشيوخ وأساليبهم المتقعرة.

وينتقى الشاعر مفردات لها صيغ لغوية وصرفية غير معهودة، فهناك صيغ المبالغة بأشكالها " ديموم ودوام ودائم ، هطالاً ، حواماً وحائم".

كما تبدو طريقة تقطيع الجمل الشعرية قريبة الشبه بتقطيع الجمل فى الكتابة القديمة، إبان خضوع الأساليب البلاغية للتكلف، وحشدها بالجناس والسجع والازدواج وغيرها من لعب ومسائل بلاغية مقصودة لذاتها.

إن الإيحاء بهذه الطريقة فى الصياغة يخلق معزوفة موسيقية وفكرية تحيل القارئ إلى هذه العوالم التى يحيا بها هذه الطائفة من الشيوخ ، كما أن شكل الصياغات وطريقة بناء الجملة والفقرة وطبيعة الأسلوب توحى بقدر اهتمام أصحابها بالعميق أو السطحى من الأفكار، لقد انصب اهتمام هؤلاء الشيوخ على المظهر دون عمق الأشياء ، وهذا ما يريد الشاعر أن يلفت الانتباه إليه عن طريق هذه الصياغة اللغوية.

يصنع الشاعر تناصاً مع الآيات القرآنية لكنه تناص بالإيحاء فهو يعمد إلى الهيكلة البنائية ويقتبسها ليس بنفس مفرداتها بل بمفردة مغايرة لكنها على وزنها وطريقة تشكيل الآية القرآنية كمفتتح ، يتلوها مقطع بعيد تماماً عن السورة وفيه ينزع الشاعر محتوى النص القرآنى السابق ليحشوه معنى آخر ، معنى فيه الكشف وإزاحة الأغطية القامعة فيهل التمرد ونوع من الجمال ومعانى الولادة والإشراق.

يقول الشاعر فى قصيدته " التحية العسكرية" :" أين سنحفظ النصّ المؤثم ؟ / فى المغارة التى باضت على بابها يمامتان.." (ص٥٣). يقدم الشاعر تناصاً مع مشهد من سيرة الرسول الكريم (ص) ليصنع موازاة رمزية بين هذه الطائفة من الشيوخ غير



المستنيرين وكفار قريش مع بيان لدعوة الرسول إلى العدل والحرية والمساواة.

وفى ذات القصيدة يقول الشاعر:" أما الفتى الذى قال قبل الثلوج:/ " تقبل الأنثى على بدنى وتمضى"، / فقد انتحى ركناً شرقياً / ليحكى حكاية عن حذاء الثانية عشرة./ والصحيح أنه كان مشتاقاً،/ والصحيح أنه كان عنده لوعة،/ والصحيح أن مثله يذاع له سرٌ" (ص٥٤).

يشكّل الشاعر لوحة شعرية عمادها "كولاج" من النصوص المتابينة ، سطر شعرى سابق للشاعر ، حكاية شعبية ، أبيات شعرية لأبى فراس الحمدانى ، مقابل حالة من الكره والعنف والتزييف التى يحياها الشيوخ والخطباء الذين أدوا التحية العسكرية للذقون،(ص٥٤).

يتحدث الشاعر بلسان هؤلاء الشيوخ ، يتحدث عن منطقهم وتواكلهم ، وانصرافهم إلى كفٍ وتخدير عقولهم إلى الدرجة التى يتحولون فيها إلى ممثلى لاهوت وكهنوت يفسدون فى الأرض. يقول فى تناص انتحالى مع كل ما يقولونه ويتوافر على ألسنتهم على مر تاريخهم وعيشهم على هذه الأرض فى تناص مع كل معتقداتهم لوضعها فى بؤر ضوء كاشفة تفضح ما فيها من ثغرات وتواكل، كما تكشف أيضاً تواكل العامة ، عامة الناس والمؤمنين الذين تأخذهم وتغيب أذهانهم هذه الممارسات الكهنوتية يقول :" هلْ أباطرة اللاهوت /../ على سمانتهم وشم التفويض الربانى ، وتتقدمهم صلصلة الجنزير وعصف النبوت ، وفى عبسة أوجههم رعشات الملكوت/ فقلنا:" نحن تقاة ورعون ، إذا ضاق بنا العيش نقول :" الدنيا فانية والآخرة هى الباقية . وإن طفح الطغيان على الأرض نقول:"بلاء من عند الرحمن لكى يمتحن الصبر ويختبر التقوى فى الأفئدة المعمورة بالإيمان، ولكنا سنلاقى فى الجنة فاكهة وعناقيد ونهراً من عسل تسبح فيه الحور العين عرايا : هنّ فروج لا تبلى فيما نحن أيورٌ لا تُرْخى" (ص٨٦،٨٥).

يعرى الشاعر بأسلوب فنى هذا المنطق الذى يفتقد إلى فلسفة حياة الإنسان على الأرض والذى تؤمن به هذه الطائفة من الشيوخ ، وفى صياغة لغوية تشعر من يقرؤها أنه أمام طقس تجسيدى مراوغ اتكالى ، يفتقد الصدق والهدف ، خواء لا ينتهى.

• • التناص بالانتحال:

وهو اقتباس حرفى غير واضح فى مقطوعة شعرية تضم عدداً من التقنيات الشعرية المتنوعة، يشكل الشاعر مجموعة من التناصات المركبة ، التى تتحاور وتنصهر فيما بينها ؛ لتعطى لهذا النص سمته ومذاقه الفكرى والفنى الفريد والذى يوحى بتعقد أطراف هذه الدراما الفكرية المجتمعية والثقافية. يقول الشاعر:" تبخر المزاد وفرّ

المشترون/ حينما رفعت بنت الأكابر كفها مفرودة الأصابع،/ وفوق الأصابع رفرفت سورة يوسف:/ فعلى الخنصر : أخاف أن يأكله الذئب./ وعلى البنصر : غلقت الأبواب ./ وعلى الوسطى : إن هذا إلا ملك كريم./ وعلى السبابة : قميصه قُدَّ من دُبُر./ وعلى الإبهام: فابيضت عيناه من الحزن وهو كظيم ." (ص٢٥).

استخدم الشاعر اقتباساً حرفياً حينما ذكر اسم سورة " يوسف" لكنه لوّن هذا التناص بتناص آخر يستدعى الموروث الشعبى السحرى فى قوله على الخنصر ، وعلى البنصر وعلى الوسطى وهكذا، محاور هذه القصة القرآنية يستوحيها الشاعر فى حركات تجسيدية فلكلورية. وتتوازى جميع هذه التناصات فيما اعتقد مع طبيعة الاتهام الذى اتهم به الشاعر، فهو تناص بالانتحال من أجل التوافق والاتفاق مع القصة القرآنية التى اتهم فيها سيدنا يوسف، كما أنها تستدعى قدر الظلم والهوان الذى يمكن أن يتعرض له الإنسان من قبل ظالميه.

فى قصيدته «التين والزيتون» يقول الشاعر:" الناهضان: التين والزيتون ، وراءهما يطير الخضر عن كاهل الفتاة فى غبشة الفجر، / بينما الوحيدة التى اشتق الإله جلدها من الخمر،/ تضم القطة إلى شجرة العائلة،/ وتضم إرث الأب إلى صحون المساجد، من غير أن تدرى بأن المثقف الثورى صاهر المحتسب،/ ...حين كانت خرقة البسطامى مغروزة فى الوحل،" (ص١٣)

" التين والزيتون، أسم السورة القرآنية وهو اقتباس حرفى لكن يجوفه الشاعر من هذا القسم الشهير ويقدم له تعريفاً آخر " الناهضان" التين والزيتون" ، الفتاة وبنت الأكرمين والست هانم هى مصر هذا البلد الأمين الذى يضن عليها الشاعر بما تعانيه، هذا الكيان الذى تراكم وحطّ عليه كابوس مظلم ، إذن هناك تأويل آخر ، وهناك رؤية أخرى يقدمها الشاعر لهذا البلد، يطلق ذات الأسماء الموروثة التى نعرفها «لكنه يهبها معانى فنية وكنائية ذات دلالات تحمل قدراً من التمرد الذى هو سمة الفن دائماً.

يقول الشاعر فى قصيدته «الخياطون»:" ماذا ترى على عظْمِة الرُسغ؟/ - أحدَ عشرَ كَوكباً./ لم يتحدثْ أحدٌ عن الكوميونة / عسى أن يُشفى فتيانٌ زريابٍ" (ص٤١).

تتلاقى فى الفقرة الشعرية الواحدة إشارة من حلم تعامل معه سيدنا يوسف مع مسمى شيوعى للمجتمعات العقدية التى اصطنعها العمال فى ثورتهم بباريس عام ١٨٧٠م مع أشهر مغن عند العرب فى العصر العباسى، ولا غضاضة فللشعر حرية التقفز بين النصوص لاسترجاع كل مقدرة إنسانية باستطاعتها تغيير الواقع وتجميله والذهاب به إلى العدل أو الحب أو الفرح ، هذه الأصوات المتعددة و المتباينة ليس بمقدورها أن تجتمع إلا لتتكاتف من أجل مواجهة هذا الطوفان الظالم الظلامى كما

يراه الشاعر.

تناسبت التقنية الفنية التى تأسس عليها ديوان ،الشاعر والشيخ، مع الرؤية التى أراد أن يقدمها الشاعر فى هذا العمل.

عرض حلمى سالم فى هذا الديوان بانوراما للواقع المصرى المعاصر والقوى التى تتصارعه، كما عرض لتاريخ المجتمع المصرى وما يكتنز به من ثقافات وتوجهات دينية أو علمانية يسارية أو ليبرالية أو أصولية.

لقد اعتمد الشاعر برغم التنوع والكثرة فى تداخلات النصوص على جماليات التجانس والتجاوب ، حتى أن هذه القطع من الفسيفساء اللامعة كل على حدة قد تلاحمت وتجمعت أنوارها لتصنع وهجاً فنياً مشعاً لهذا العمل مجتمعاً ، هذا العمل الذى ينصهر بالمجتمع وقضاياه الشائكة التى يتورع الكثيرون على الخوض فيها وغمس أيديهم باعتراك حقيقى معها دون تردد أو نزوع إلى الصمت.

أيضاً لم يُضَحّ حلمى سالم بحرية الشاعر وغموضه الشفيف وهو يصوغ حادثة حقيقية وقعت له بالفعل ، فانطلق إلى عالم المجازات والمشاهد البصرية الحقيقية والمتخيلة ، وانتقى قاموس مفرداته بعناية فائقة ليعبر عن حالتين ورؤيتين متناقضتين رؤية الشاعر الحر ورؤية الشيخ المتزمت.

هوامش

(×) حلمى سالم : الشاعر والشيخ، دار آفاق القاهرة ٢٠٠٨

(١) عبد العزيز موافى : الرؤية والعبارة، والمجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٨م ، (ص٣٤٨).

(٢) جوليا كريستفيا : علم النص ترجمة فريد الزاهى ، مراجعة عبد الجليل ناظر ، دار توبقال، المغرب ط١، ١٩٩١، ص٨,٩ - نهلة فيصل : التناصية - النظرية والمنهج ، منشورات كتاب الرياض، السعودية ١٠٤، ٢٠٠٢م (ص١٢٤).

(٣) مارك إنجيتو : مفهوم التناص ضمن كتاب أصول الخطاب النقدى ، ص١٠٢ عن د/ منير سلطان.

(٤) صلاح فصل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٦٤٤، ص١٣٧.

٦- لسان العرب: دار المعارف بمصر / ج٦ مادة " ن ص ص ".

٧- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد " إشراف": أنظمة العلاقات فى اللغة والأدب

والثقافة ، شركة دار إلياس ، القاهرة ، الدار البيضاء، ط٢ ١٩٨٦، ص١٨

(٨) فى أصول الخطاب النقدى . تقديم تزفيتان تودوروف،ترجمة المدينى ، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧م،ص١٠٨.

(٩) لانسون - منهج البحث فى تاريخ الأدب ، ضمن كتاب " النقد المنهجى عند العرب" للدكتور محمد مندور، ط دار نهضة مصر ص٤٠٢، بدون تاريخ.

(١٠) جابرعصفور : ذاكرة الشعر ، الهيئة العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ٢٠٠٢م ، ص ٣٨ وما بعدها.

(١١) ترجمة فخرى صالح ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ، رقم ١٤ سنة ١٩٩٦، سلسلة آفاق الترجمة .

(١٢) دراسة قامت بها الباحثة : آنيك كوزيك بويلاغى بعنوان " الممارسة التناصية" عند مارسيل بروست فى روايته بحثاً عن الزمن المفقود ، مجالاً للاقتباس . عن د/ منير سلطان ، التضمين والتناص، ص٦٣

(١٣) منير سلطان : التضمين والتناص، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ٢٠٠٣م ، ص٣١:, ٢١

(١٤) ابن أبى الإصبع : تحريرالتحبير - تحقيق حفنى شرف ، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١١٨٣هـ ، ص, ١٤٠

(١٥) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب / إبن خوجة ، تونس ، ١٩٦٦م ، (ص٣٩).

(١٠) منير سلطان : التضمين والتناص ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ٢٠٠٣م (ص٦٩).

(١٩) صبرى حافظ : مجلة الف ، صيف ١٩٨١

(٣١) عبد العزيز موافى : الرؤية والعبارة ، (ص٣٥٥،٣٥٤).

(٢٢) جيرار جينت : مدخل لجامع النص - ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال، المغرب/ ط٢، ١٩٨٦، (ص٩٠).

(٢٣) نهلة فيصل : التناصية ، النظرية و المنهج ، (ص١٤٢، ١٤٤).

آ-وراق

مراسلات فى الفكر والسياسة والثقافة

د. أحمد القصير

سجل للذاكرة:

تضم هذه المجموعة بعض الرسائل التى وصلتنى خلال الفترة ١٩٧٤ - ١٩٩٢. وهى من أصدقاء وصديقات من مصر واليمن وبريطانيا وأمريكا. وتدور موضوعاتها حول قضايا سياسية وفكرية وثقافية. ويتعلق البعض منها بموضوعات مصرية وأخرى يمنية وعربية، وثالثة ذات طابع عام، ورابعة تتعلق ببعض مفهومات البحث العلمى وإشكالياته. وقد بدا لى بعد أن استعرضت هذه الرسائل أنها تمثل فى أحد جوانبها شكلاً بديلا للمذكرات. كما تشكل من جانب آخر سجلا لكل من الذاكرة الشخصية والتاريخية.

ويبلغ عدد رسائل المجموعة الحالية عشر رسائل من بينها أربع لأصدقاء مصريين هم الصحفى حسنين كروم والفنان جورج البهجورى والروائى صنع الله ابراهيم والمفكر مصطفى صفوان رائد مدرسة التحليل النفسى البنيوى بفرنسا. ومن بين مؤلفاته كتاب "لماذا العرب غير أحرار؟"، وقد صدر باللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية. وينبغى التنويه ان رسالة الروائى المبدع صنع الله جاءت فى إطار سعيه إلى تجميع وثائق ومعلومات عن ثورة ظفار فى عمان استخدمها لاحقا فى تأليف رواية "وردة".

وتتعلق رسالة حسنين كروم بمجلة الكاتب التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة فى ستينات وسبعينات القرن العشرين. ويتحدث مقال البهجورى المرفق برسالته عن بداية

مشواره فى روز اليوسف وعن إحسان عبدالقدوس رئيس تحريرها الذى كان قد توفى آنذاك. كما تحدث عن اعتقال إحسان عبد القدوس فى السنوات الأولى من خمسينات القرن العشرين بسبب التضييق على حرية الصحافة، وفى ذلك المناخ جرى اعتقال الشيوعيين من كتاب روز اليوسف ومن بينهم زهدى وصلاح حافظ وفتحى خليل وفؤاد حداد ويوسف إدريس.

ويوجد بين الرسائل العشر ثلاث رسائل من صديق يمنى وصديقة يمنية. وهى عبارة عن رسالتين من الدكتور أبوبكر السقاف أستاذ الفلسفة وأبرز المفكرين اليمنيين، واحدة منهما تحذر من انفجار أحداث دامية فى عدن. والرسالة الثالثة من السيدة أمة العليم السوسوة نائب وزير الإعلام اليمنى آنذاك ووزير حقوق الإنسان فيما بعد. أما بقية الرسائل العشر الأخرى فهى من سيدتين غربيتين. واحدة من الدكتورة سينثيا منتى، وهى أمريكية لها دراسات اجتماعية عن اليمن. كما أنها مؤلفة كتاب "قاهرة اسماعيل .. باريس على ضفاف النيل". وقد صدرت أخيرا لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية عن المركز القومى للترجمة بمصر.

وتبقى رسالتان. وهما من الدكتورة مارتا مندى، وهى أستاذة بريطانية تكتب باللغة العربية، ولها هى الأخرى دراسات اجتماعية عن اليمن. وكانت آنذاك تقوم بالتدريس بجامعة إربد بالأردن. وعادة ما كنا نتقابل فى المؤتمرات المعنية بالقضايا الاجتماعية فى اليمن. ومع أن رسائلها تركزت على بعض إشكاليات الدراسات الاجتماعية عن اليمن فإنها تطرقت إلى أوضاع بعض البلاد العربية مثل مسألة "تخلف الطبقات النفطية الجديدة" و"جو الخنق: ممنوع الجنون والأحلام".

••

الرسالة الأولى

من الصحفى حسنين كروم

حضرة المحترم الأخ احمد القصير سكرتيرعام مجلة الكاتب

بعد التحية

آسف لاضطرارى إلى إرسال الموضوع لسيادتكم متأخرا وبواسطة البريد كما يفعل كبار الفلاسفة المعتزلين لحياة المدن. ولكنى لم أستطع الانتهاء منه فى القاهرة واضطررت لإكماله فى المصيف. وأنا أعيش عيشة غير مريحة لمدة يومين أو ثلاثة حتى أتسلم العشة التى أجرتها ابتداءا من يوم ١٦/ ٨

وأخيرا تحياتى إليكم وإلى الدكتور أنيس، وبلغ رجاء النقاش أن يهتم كثيرا بطلبات

شقيقتى إذا اتصلت به. وبلغ تحياتى إلى السكرتير الأول صلاح..

وشكرا

أخوك

حسنين كروم

١٤/ ٨

أحمد القصير

حول الرسالة ومجلة الكاتب

يلاحظ أن الرسالة تحمل اليوم والشهر دون إشارة إلى العام وهو ١٩٧٤. والمقال المرسل من حسنين كروم الصحفى الشهير كان لعدد سبتمبر ١٩٧٤ من مجلة الكاتب التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة. وقد استقال مجلس تحرير المجلة بالكامل بعد صدور هذا العدد مباشرة. وكانت الاستقالة اعتراضا على فرض يوسف السباعى وزير الثقافة الرقابة على المجلة. وكان مجلس التحرير يتكون من: أحمد عباس صالح رئيسا للتحرير ود. محمد أنيس نائبا لرئيس التحرير وعضوية كمال الدين رفعت ولطفى واكد ورجاء النقاش وصلاح عيسى، وسكرتيرا التحرير أحمد القصير وحسنين كروم. وكان الإشراف الفنى للفنانين حسن سليمان وسعد عبدالوهاب.

وقد تضامنت مجلة "الطليعة" مع أسرة تحرير الكاتب المستقيلة وظلت تنشر على امتداد ثلاثة شهور ملزمة باسم مجلة الكاتب تحت عنوان "الطليعة تستضيف الكاتب".

••

الرسالة الثانية

من الدكتورة سينثيا منتى

أمريكية مؤلفة كتاب "قاهرة اسماعيل.. باريس على ضفاف النيل"

الرسالة باللغة الانجليزية ومرسلة من القاهرة

٢٩ سبتمبر ١٩٨٣

الأستاذ أحمد القصير

كلية الآداب جامعة صنعاء

عزيزى أحمد

أشكرك كثيرا لخطابك المؤرخ ٧ / ٩/ ٨٣ الذى وصلنى الآن. أقدر الوقت الذى بذلته فى قراءة بحثى والتعليق عليه. لك كل الشكر. فى الأسبوع الماضى قدمت ندوة بجامعة استوكهولم حينما كنت فى إجازة فى السويد. وقد عرضت الكثير من الأفكار التى فى بحث الهجرة وحصلت منهم أيضا على مردود مفيد. لقد سمعت من محرر مجلة "ميريب MERIP" عن محاولة إصدار عدد خاص عن الهجرة وتأثيرها على المرأة، ونحن أيضا ندفع الأمور فى هذا الاتجاه. واعتقد أنه ستكون هناك ثلاث مقالات من مصر بقلم ليز تايلور عونى وفاطمة خفاجة وملك زعلوك.

أطلعنى عبدالرحمن بنى غازى على صحيفة بها مقال حول بحثك الذى قدمته فى جامعة إكستر. وأنا سعيدة لأنهم يقومون بتلخيص البحوث فى الصحافة اليمنية لأن ذلك يتيح للناس العاديين أن يعرفوا نتائج بحوثنا خاصة أن هؤلاء الناس لا توجد لديهم فرصة قراءتها فى اشكال أخرى. وبالمناسبة إذا كنت تود معرفة تعليقى حول بحثك فسوف أكون سعيدة بإرساله لك.

بإعادتى لقراءة تعليقاتك حول بحثى شعرت بأمانة بأنه لا يوجد أى تناقض بين ما جاء فى بحثى بصفحة ٤ والصفحات ٩ - ١٧. وأنا فى الواقع لا اعتقد أن غياب الرجال - اى نقص الذكور فى قوة العمل تحديدا - كان له تاثيره على الانتاج الزراعى. وذلك لأن العمل الزراعى على مدار السنة يعتمد على العمل المتواصل لكثير من النساء والأطفال وعلى عدد قليل من الرجال للحراثة ودراسة محاصيل الحبوب بوجه خاص. وقبل الهجرة ربما كانت هناك بطالة بين الرجال فى الزراعة. لقد أحدثت الهجرة، بالطبع، تاثيرها على الانتاج الزراعى بأساليب أخرى عديدة - التضخم بسبب تحويلات المهاجرين، الحبوب المستوردة الأرخص من المنتجة محليا، التغيرات فى افضليات الغذاء، وتغير المواقف تجاه عمل المرأة ووقت فراغها وما إلى ذلك. فإن المسألة لا ترتبط فقط بغياب الرجال. هذا كل ما أقوله.

لى دوجلاس هنا وهو سيأخذ هذا الخطاب معه الليلة إلى صنعاء. وقد قمنا الليلة الماضية بزيارة سارة فعلا إلى عبده الذى يبدو أنه يعود إلى حالته الطبيعية - الحمد لله. إنها مسألة رائعة أن نرى التحسن بعد عدة شهور من القلق عليه. وربما يسافر سريعا إلى صنعاء بعد أن يرتب بعض الأمور مع الجامعة هنا. مع أطيب الأمنيات.

سينثيا

حول الرسالة

سينثيا منتى صاحبة الرسالة أمريكية الجنسية. وهى متخصصة فى الانثروبولوجيا وأعدت رسالة دكتوراة عن اليمن. كما أنها مؤلفة كتاب "قاهرة اسماعيل.. باريس على ضفاف النيل". وقد صدرت لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية عن المركز القومى للترجمة بمصر فى ٢٠٠٨. وكنا نلتقى فى مؤتمرات حول اليمن. وعادة ما كنا نتبادل الرأى حول بعض القضايا. وهو ما تشير إليه سطور الرسالة.

والجدير بالذكر أن لى دوجلاس المشار إليه فى رسالتها بريطانى الجنسية أعد رسالة دكتوراه عن "حركة الأحرار اليمنيين"، وعمل بعد ذلك بالتدريس بالجامعة الأمريكية ببيروت حيث تم اختطافه وإعدامه. أما عبدالرحمن بنى غازى فهو يمنى كان يقوم آنذاك بإعداد رسالة دكتوراه فى الاقتصاد بجامعة القاهرة. كما أن عبده هو عبده على عثمان السياسى اليمنى والوزير السابق ومؤسس قسم علم الاجتماع بجامعة صنعاء، وقد تعرض للمرض أثناء وجوده بالقاهرة فى تلك الفترة.

••

الرسالة الثالثة

من الدكتور أبوبكر السقاف أستاذ فلسفة بجامعة صنعاء

(مرسلة إلى جامعة صنعاء)

اسبانيا ١٨/ ١٠/ ١٩٨٣

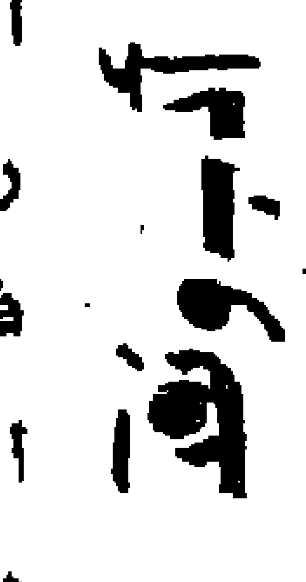
أخى أحمد.

تحية طيبة.

كيف الأحوال الخاصة؟ أما العامة فزفت ولله الحمد من المحيط إلى الخليج- والخليج بالذات موطن العفن والهزيمة. ما اخبارك؟ وأخبار ابى الأنس؟ أرجو أن العام الدراسى ممتع. أخبرنى أحد تلامذة الأخ الشعبينى أنه سيكون فى هذا العام عندكم!! وذلك فى مدريد. تصور هذا النبأ السعيد فى مدريد. وأرجو أن الأخ عبده الذى عاد إلى صنعاء قد أنهى مهامه فى القاهرة مع الجوهرى.

أرجو ان تكتب لى عن موعد بداية الفصل الدراسى القادم فى فبراير وعن أخباركم. امورى على ما يرام. موضوعى أو كتابى جاهز تقريبا.. المشكلة فى تبييض المسودات والحاجة إلى سكرتيرة فهمانة وسبعة أو ملحة لتعيننى على النقل والكتابة أيضا.

لن أقول شيئا عن الأحوال العامة فى الوطن العربى. فالصمت أشرف إذا لم يسعف



العمل. سررت بوجودكما أنت وأنيس فى صنعاء. ما أخبار عبدالغفار؟ وما أخبار رسالتك؟ .. لدى مسودة تعليق على حديث عبدالكريم الإريانى عن الهجرة فى الثورة فى ١٥/ ٥. كيف الصغار وامهم؟ تحياتى إلى كل الأصدقاء. سأكون فى الهند قريبا. وقد أحضر مؤتمرا فى روما ثم أزور بيروت فى طريق العودة. وقد أزورها فى نهاية هذا الشهر لبضعة أيام. تحياتى.

يمكنك أن تكتب لى مباشرة أو بواسطة الأخ محمد كالعادة.

أخوك

أبوبكر

ملاحظات حول الرسالة

الرسالة عبارة عن بطاقة بريدية. وصاحبها مفكر يمنى يعمل أستاذا للفلسفة بجامعة صنعاء. وهو من دعاة تحديث اليمن وشارك فى صياغة ثقافته الحديثة. وكان من مؤسسى الحركة الوطنية. ويدعو، منذ أن كان ينشط فى مصر فى خمسينات القرن العشرين فى منظمة "الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى" المعروفة باسم "حدتو" وفى الحركة الطلابية اليمنية بمصر، إلى إقامة "يمن ديمقراطى موحد". كما أنه من دعاة تحديث اليمن وفك الارتباط بين القبيلة والدولة وتطبيق مبدأ المواطنة المتساوية. وكان وقت كتابته الرسالة فى إجازة دراسية لإعداد دراسة عن الفلسفة الشرقية.

تعريف بالأسماء الواردة فى الرسالة

× أبى الأنس أو أنيس: هو الراحل الدكتور محمد أنيس أستاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة. وكان آنذاك يعمل رئيسا لقسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة صنعاء. وأذكر أن ياسر عرفات رئيس منظمة التحرير الفلسطينية حضر عند زيارته لليمن أنذاك محاضرة للدكتور أنيس عن ثورة عز الدين القسام بفلسطين مع أنها لم تكن محاضرة عامة وإنما محاضرة لطلاب إحدى فرق قسم التاريخ.

× عبدالغفار: هو الدكتور عبدالغفار مكاوى الأديب والمترجم وأستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة.

× الشعبينى: أستاذ مصرى فى علم الاجتماع.

× عبده: أشرنا آنفا إلى أن عبده هو عبده على عثمان أستاذ علم الاجتماع بصنعاء ووزير يمنى سابق.

× الجوهرى: هو محمد الجوهرى أستاذ علم الاجتماع وعميد كلية الآداب بجامعة -

القاهرة ورئيس جامعة حلوان فيما بعد.

× عبدالكريم الإرياني: كان وقت كتابة هذه الرسالة رئيسا لمجلس وزراء اليمن الشمالي سابقا. وهو من أقطاب حزب المؤتمر الشعبي الحاكم. وكان قد أدلى آنذاك بحديث لصحيفة "الثورة" اليمنية تم نشره على صفحة كاملة اعترض فيه على نتائج دراسة أعددتها شخصيا عن الهجرة اليمنية ذكرت فيها أن الهجرة أدت إلى نقص الانتاج الزراعي خاصة الحبوب من حيث المساحة المزروعة والانتاجية. وأشار السقاف في رسالته أنه يعتزم التعليق على ما قاله الإرياني.

••

الرسالة الرابعة
من الدكتورة مارتا مندي
أستاذة بريطانية تكتب باللغة العربية
(الرسالة مرسلة من الأردن إلى صنعاء)
٢٢ / ١١ / ٨٣
الأخ أحمد القصير العزيز

تحية

لقد قرأت بمزيد من الإعجاب المقالتين اللتين ارسلتهما لي. بالنسبة للمقال الذي تبحث فيه عوامل الهجرة اليمنية فقد كان ذا قيمة علمية حيث أنه يتميز بفهم حقيقي للتاريخ بعكس أغلب الدراسات باللغة العربية (وكذلك بعضها باللغات الأوروبية!) المتعلقة بمثل هذا الموضوع والتي تفتقر إلى الفهم والتحليل التاريخي. وهو ذو فائدة عظيمة بالنسبة لدارسي هذا الموضوع من أبناء اليمن والبلاد العربية. وقد وجدت الوضوح الكامل بالنسبة لأنماط وأشكال الهجرة. هذا وإنني اتفق معك في الخطوط العريضة لهذه الدراسة ولكن لي بعض الملاحظات البسيطة.

١ - بالنسبة لاستخدامك لمصطلح "بنية المجتمع الاقطاعية القبلية" فإنني أرى بهذا نوعا من الصعوبة من حيث المنظور الكلاسيكي، وإنني أشاركك نفس الصعوبة لإيجاد مصطلح بسيط يتناسب وطبيعة المجتمع اليمني. فالتمييز الذي قمت به بين البنى الاجتماعية في تهامة (والتي تتميز بالملكيات الكبيرة للأرض والتجمعات السكانية الأكبر... والخ) من جهة وبين البنى الاجتماعية في الجبال (والتي تتميز بملكيات صغيرة للأراضي وتجمعات سكانية صغيرة ... الخ) من جهة أخرى هو الذي تحاول من خلاله ان تطلق عليه "الاقطاعية القبلية". ولكون مصطلح القبلية يحمل في طياته

صعوبة بالغة فلابد والحال هذا أن نوضح مفهوم القبلية فى المجتمع اليمنى والأسباب التى تدعونا لاستخدام "القبلية" بدلا من استخدام مصطلح "نمط انتاج آسيوى" بالرغم من الصعوبات التى ستواجهنا فى نفس هذا المفهوم...

٢ - بالنسبة لعوامل الهجرة صفحة ١٦٥ فإننى اتساءل عن الطريقة التى تم بها تحديد ما اطلقت عليه (أو أطلق الإحصاء الوطنى عليه) التجمع السكانى وقت إجراء الإحصاء الوطنى. وعلى أى أساس اعتبر أى تجمع من هذه التجمعات كوحدة سكانية. وهل كان هذا العدد البسيط (٢٧) نسمة كمعدل نتيجة لتلك الطرق فى الإحصاء.

٣ - وفى نفس الصفحة وبالنسبة لما تحدثت عنه عن "عدم تطوير مصادر الرى فى اليمن" فإننى أرى فى ذلك بعض المبالغة. فليس من الغريب أن تبقى الزراعة الموسمية هى السائدة. وكذلك من الخطر بالنسبة لسكان اليمن أن نشجعهم على أن الموارد المائية ليست محدودة فى بلادهم وأنها وبالاستمرار تنتظر التطوير فقط.

٤ - وفى صفحة ١٦٨ فإننى اتفق معك فى الهبوط فى انتاج الحبوب فى السنوات الأخيرة ولكن من الصعب أن نعطى حكما كهذا نتيجة لإحصاءات سنتين فقط.

أما بالنسبة للمقال الثانى "التشتت السكانى" فهناك بعض الملاحظات البسيطة ايضا.

١ - ففى صفحة ١٢ تحدثت عن تلك البنية التى كان يتداخل فيها الاقتصاد المعيشى بالبنية القبلية لم تسمح بتراكم فائض اقتصادى. فهذا فى رأيى حكم عام وأجد فى نفسى بعض التحفظات حوله.

٢ - استخدمت اصطلاح "القطاع غير الرسمى" أى The Informal Sector بالانجليزى. فإننى لست براضية عن هذا المصطلح لأنه فى رأيى يغطى على واقع نشاطات عدد كبير من الناس.

اخى احمد هذا كل ما وجدت من ملاحظات حول البحثين بالرغم من اننى شديدة الإعجاب بهما وبالأسلوب الذى اتبعته فى البحث.

أود الآن بعد أن انتهيت من التعقيب على المقالتين أن أتحدث عن بعض الأمور التى لها فى نفسى بعض الأهمية.

إننى أتساءل عما إذا وجدت شيئا منشورا يتعلق بهبوط الانتاج الحرفى فى اليمن ونمو الواردات من البلدان الصناعية عن طريق عدن أولا والحديدة فيما بعد والذى يعطى إحصاءات دقيقة بالنسبة لهذا الموضوع.

كما أسأل عن الأحوال عندكم فى جامعة صنعاء فإننى دائما وعندما أشعر بالملل هنا أفكر فى تقديم طلب للعمل عندكم فى جامعة صنعاء. ومن المحتمل أننى سأكتب إلى

الأخ يوسف (تقصد الدكتور يوسف عبدالله عميد كلية آداب جمعة صنعاء آنذاك - أحمد القصير) بهذا الصدد أو أننى أحاول أن الحصول على دعم من بعض الجهات لفترة معقولة للقيام بأبحاث ميدانية وتاريخية حول التغير الاجتماعى فى منطقة تهامة. وعلى فكرة فهل عندك أى اهتمام بمثل هذه الأبحاث فى المستقبل حيث أعرف بعض الجهات التى تمول مشروعات كهذه يقوم بها باحثون عرب بالتعاون مع باحثين اجانب.

كما أننى أتساءل عما إذا كان عندك فكرة عن البحث الذى قدمته أنا فى مؤتمر إكستر Exeter وكذلك بالنسبة لأطروحتى الدكتوراة والتى تركت نسخة منها فى مركز الدراسات اليمنية بصنعاء لأننى اشتغل الآن فيها من أجل النشر ولا مانع عندى من أن تقدم لى ملاحظاتك حولها قبل أن أنشرها من أجل التعديل والإضافة والحذف إذا وجد.

اخيرا ارجو لك دوام التوفيق فى التدريس والدراسة. كما ارجو ان تخبرنى اذا اردت ان تسافر إلى القاهرة فى اجازة نصف السنة فلعلنى اقوم بزيارة مصر خلال السنة القادمة.

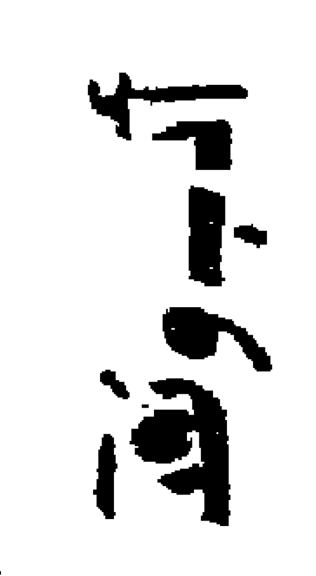
سلامى إلى كل الأصدقاء عندكم.

مارتا

حول صاحبة الرسالة وموضوعها

مارتا مندى صاحبة الرسالة أستاذة بريطانية متخصصة فى الانثروبولوجيا لها دراسات عن المجتمع اليمنى من بينها رسالة دكتوراه. وكانت تعمل آنذاك بجامعة إربد بالأردن. وجاءت رسالتها لى فى إطار تبادل الرأى بين المتخصصين فى الدراسات الاجتماعية حول اليمن، وأغلبيتهم من الأوروبيين والأمريكيين. وغالبا ما كنا نتقابل فى مؤتمرات حول اليمن سواء فى اليمن أو فى بلاد أوروبية. وهى تعرض فى هذه الرسالة وجهة نظرها حول ما جاء فى بعض الدراسات التى قمت بإعدادها عن المجتمع اليمنى. وفى هذا السياق ناقشت بعض المفهومات التى طرحتها فى تلك الدراسات مثل مفهوم "الاقطاعية القبلية" الذى ترى أننى استخدمته بدلا من مفهوم كارل ماركس عن "نمط الانتاج الآسيوى".

●●



الرسالة الخامسة
من الدكتورة مارتا مندى (الرسالة باللغة العربية)
مرسلة من إربد فى الأردن

٢٤ / ٥ / ٨٤ — العنوان فى لندن

٦٢ Quilter Street

London E2785

عزيزى أحمد

وصلتنى رسالتك الأخيرة من صنعاء أعتذر لك كذلك عن تأخيرى فى الكتابة، وكنت أفكر فى مراسلتك من زمان. فالآن استغل "فرصة" مراقبة امتحان للكتابة إليك. وأرجو الا تؤاخذنى للركود الفكرى الناتج عن عملية تصحيح الامتحانات والذى ينعكس بالتأكيد على مظهر هذه الرسالة ومضمونها.

اخبرتنى بأنك قد بدات بمطالعة أطروحتى وأخجل من تصورك وانت تقرأ بعض الأجزاء فى الأطروحة! وإتمنى انك ستأخذ بعين الاعتبار انها كتبت فى فترة معينة، أى انها تعكس أفكارى وظروفى فى فترة معينة.. وقد سألت عن الاستشهاد بها. فمبدئيا لا مانع على شرط أنك توضح لى الأجزاء المرغوب الاستشهاد بها وذلك حتى أوافق خطيا على الاستشهاد بفقرات معينة. وسأكلفك هذه الكلفة ليس لأننى أعطى قيمة كبيرة للأطروحة بل لأننى ما زلت أحاول أن أعيد صياغتها قبل عرضها من جديد للناشر. وإتمنى أننى سأتفرغ لهذا العمل خلال أشهر العطلة الصيفية. ويتطلب تحضير النص تأليف فصلين جديدين وتلخيص بعض الفصول الحالية (خاصة ١ و٢ و٣) وتعديل اجزاء أخرى. ولذلك فسأفرح بأية أفكار حول الموضوع قد تطرأ على بالك.

أما بالنسبة إلى أخبارنا فرتشارد رجع معى إلى الأردن فى شهر فبراير. وبالرغم من الصعوبة التى وجدها فى بادئ الأمر - والناتجة عن ابتعاده عن كل أدواره المعتادة وعن دوره المبهم هنا "كزوج الدكتورة" فبالتدريج قد تعود على الحياة هنا وكذلك على حياة الدراسة والتأليف. وينبسط الآن بالعمل المستمر فى أطروحته. وقد تقدم تقدما ملحوظا باللغة العربية. إما الظروف هنا فإنه ليس من الغريب أنه احتاج إلى وقت حتى تعود على الجو المحلى - وخاصة بعد فترة فى الهند - لأن تخلف الطبقات "النفطية" الجديدة (وقيمها المتمثلة فى مثل هذه المؤسسة) وجو الخنق: ممنوع الجنون والأحلام.

أما بالنسبة إلى العطلة الصيفية فلابد ان اتفرغ للعمل فى تحضير الأطروحة - أردت ذلك أم لا! ولكن أتمنى أن أزور اليمن والقاهرة خلال العطلة كذلك. ورتشارد فى حاجة للعودة إلى لندن فى منتصف الشهر المقبل وذلك للتأكد من بعض الاستشهادات الواقعة فى مقال مطلوب للنشر فى مجلة هندية. وبناء على رغبته فقد حجزنا للسفر إلى لندن من الشام يوم ١٦/ ٦. فلا أدرى متى أستطيع أن أزور صنعاء هذا الصيف: لو بداية الشهر المقبل فهو رمضان ولو أجلته إلى آواخر الصيف (بداية شهر ٩) فأخشى الا يتحقق نتيجة لاندماجى / لارتباطى بالعمل فى الأطروحة - الكتاب... وأريد كذلك أن أزور بعض الأصدقاء فى رام الله وبيرزيت فى الشهر المقبل.

فما هى مشاريعك للعطلة الصيفية؟ هل تستطيع أن تزورنا فى لندن هذه السنة؟ نتمنى زيارتك. ومتى ستكون فى القاهرة! وما مشاريعك للسنة المقبلة؟؟ أما أنا فلا أعرف حتى الآن إذا كنت سأبقى أم لا فى إربد السنة الجاية.

الصديقة المخلصة

مارتا

تعليق حول الرسالة

من الأمور التى تلفت الانتباه فى هذه الرسالة الحديث عن جانب من أوضاع بعض المجتمعات العربية حيث "جو الخنق: ممنوع الجنون والأحلام".

●●

الرسالة السادسة

من الدكتور أبوبكر السقاف

صنعاء فى ٢ سبتمبر ١٩٨٥

أخى أحمد القصير

تحية طيبة

الوضع فى عدن سينفجر فى أى لحظة.. خلال حضوري حفل غداء فى البريقة بعدن حضره معظم أعضاء المكتب السياسى فهمت أيضا أن الصدام قادم.. قال لى على عنتر أن على ناصر سيدمر كل شئ. كل طرف استعد للمواجهة. مطلوب التدخل العاجل من خالد محى الدين لمنع كارثة.

تحياتى

أخوك أبوبكر

يعتبر ابوبكر السقاف أبرز مفكر يمنى. واوضحنا من قبل انه من دعاة تحديث اليمن وبناء "يمن ديمقراطى موحد" على أساس مبدأ المواطنة المتساوية. وقد أسهم مع طلائع الحركة الوطنية في اليمن فى صياغة ثقافة اليمن الحديثة. وكان ضمن الرعيل الأول للطلاب اليمنيين فى مصر الذين انضموا إلى منظمة "الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى" الشهيرة باسم "حدتو" فى مصر فى خمسينات القرن العشرين.

حمل هذه الرسالة الصديق الشاعر محمود توفيق سكرتير اللجنة المصرية للتضامن الأسيوى الأفريقى حيث كان فى زيارة إلى صنعاء. وكانت الرسالة فى مظروف مغلق يحمل اسمى ورقم تليفونى بالقاهرة. وقد أبلغت مضمون الرسالة إلى خالد محى الدين عن طريق رفعت السعيد بحزب التجمع. وبعد ذلك بعدة أسابيع انعقد المؤتمر الثالث للحزب الاشتراكى اليمنى فى ١٦ أكتوبر ١٩٨٥. وكانت نتيجته استمرار على ناصر فى موقع الرئاسة بينما حصلت المجموعة التى كانت حول عبدالفتاح اسماعيل رئيس اليمن الجنوبى سابقا على أغلبية المقاعد فى المكتب السياسى. وبعد ذلك المؤتمر أعلن على ناصر أن كل شئ فى اليمن الجنوبى على ما يرام.

غير أنه سرعان ما وقعت الكارثة باندلاع أحداث ١٣ يناير١٩٨٦ الدامية فى عدن. وقد بدأت تلك الأحداث بمذبحة قام بها على ناصر اغتال خلالها أغلبية أعضاء المكتب السياسى للحزب فى قاعة الاجتماعات أثناء استعدادهم للاجتماع. وكان على عنتر عضو المكتب السياسى والمشار إليه فى رسالة أبوبكر السقاف هو أول الذين تم إطلاق الرصاص عليهم واغتيالهم.

وأعلن على ناصر فور تلك المذبحة فى وسائل الإعلام أنه تم إعدامهم بعد محاولة انقلاب قاموا بها. وكان بين الأسماء التى أعلن على ناصر محاكمتهم وإعدامهم على سالم البيض بينما كان سالم البيض قد نجا من المذبحة وأصبح رئيسا لليمن الجنوبى بعد هزيمة على ناصر وأنصاره فى تلك الأحداث. وقد فقد اليمن خلال تلك الأحداث معظم قادته والألاف من كوادره وأبنائه. ولا زال يعانى من آثار ذلك حتى الآن.

ولم تكن تلك هى الكارثة الوحيدة التى عانى منها اليمن. فقد سبقتها كارثة كبرى ولحقتها أيضا كارثة كبرى أخرى. وقد أثرت تلك الكوارث بالسلب على مسيرة اليمن الوطنية. وخسر اليمن خلال تلك الكوارث عددا من خيرة قادته وكوادره. وقد انطلقت الكارثة الأولى بانقلاب ٥ نوفمبر ١٩٦٧ ضد الرئيس السلال بعد هزيمة مصر فى حرب يونيو من ذلك العام. وهو الانقلاب الذى جاء بالقاضى عبد الرحمن الإريانى رئيسا



لمجلس الرئاسة ومحسن العينى رئيسا لمجلس الوزراء.

وقد أيقظ ذلك الحكم برئاسة الإريانى قوى الثورة المضادة فى اليمن الشمالى، وفتح الباب لتصاعد النفوذ القبلى ولعملية التداخل بين الدولة والقبيلة. وفى ظل ذلك النظام تم قتل وإبادة الكثير من الكوادر الوطنية بما فى ذلك قائد أركان الجيش. وتمت عمليات القتل والإبادة بالاستعانة بقوات قبلية بعد تزويدها بالسلاح الذى جاء من الاتحاد السوفيتى بدلا من تسليمه للجيش. كما تم استخدام تلك القوات القبيلة لتدمير بعض مؤسسات الجيش الوطنى الوليد الحديثة. ولا تزال تبعات ذلك الانقلاب فاعلة حتى الآن.

وتمثل الحدث المفجع الثالث فى الحرب الأهلية التى اندلعت فى اليمن عام ١٩٩٤. وقد قطعت تلك الحرب الطريق على نتائج الحوار بين كافة القوى الذى أسفر عن "وثيقة العهد والاتفاق" الخاصة ببناء مجتمع مدنى حديث قائم على مبدأ "المواطنة المتساوية". وقد أضعفت تلك الأحداث قوى التقدم فى اليمن، وأدت إلى فقدان العدد الكبير من أبرز الكوادر والقيادات الوطنية اليمنية.

xx

الرسالة السابعة

من الدكتور مصطفى صفوان

أستاذ التحليل النفسى البنيوى بفرنسا

الخميس ١٦ / ٤ / ٨٧

عزيزى الأستاذ القصير

نسيت نسيانا تاما - كما يحدث دائما كلما سبقت الرغبة الذاكرة - أن عندى اليوم درساً يبدأ الساعة الثانية عشر والنصف ولابد لى من الذهاب إليه ولو للاعتذار. سأعود بين الواحدة والنصف أو الواحدة وأربعين دقيقة على أكثر تقدير وأكون سعيدا لو وجدتك بالقهوة المزدحمة الموجودة على ناصية الشارع والتى بها مكتب لبيع السجاير. فإذا لم يتسن لك ذلك فأرجو أن تتصل بى بعد الظهر لنتفق على موعد آخر.

مع شكرى سلفا،

مصطفى صفوان

حول صاحب الرسالة

مصطفى صفوان هو الأستاذ الشهير فى التحليل النفسى البنيوى وصاحب المكانة العالمية فى هذا المجال. وكان تلميذا وزميلا لجاك لاكان عالم التحليل النفسى الفرنسى. وهو يعمل بالتدريس والتحليل النفسى فى باريس منذ خمسينات القرن العشرين. كما أنه ابن الشيخ صفوان ابوالفتح أحد زعماء الحزب الشيوعى المصرى عام ١٩٢٤.

وقد قام بترجمة عدة كتب هامة من بينها كتاب فرويد "تفسير الأحلام" وبعض مؤلفات هيجل مثل "نقد العقل" و"فينومنولوجيا الفكر". كما ترجم مؤلف لابواسييه "العبودية المختارة". وقام أيضا بترجمة مسرحية "عطيل" لشكسبير باللهجة العامية. كما كتب بالعامية أيضا مجموعة مقالات "الكتابة والسلطة" التى صدرت فى كتاب عام ٢٠٠١ عن جمعية علم النفس الإكلينيكى بمصر.

ومن مؤلفاته أيضا "لماذا العرب غير أحرار" و "الفكر أو الموت". وقد صدر الكتاب الأول بالفرنسية والانجليزية. كما تم أخيرا ترجمة الكتاب الثانى إلى اللغة العربية. ويعتبر موضوع اللغة من المحاور الرئيسية فى فكر مصطفى صفوان. وعلى سبيل المثال يقول فى المقدمة التى وضعها عام ١٩٧٢ لترجمة كتاب هيجل "فينومنولوجيا الفكر":

" أن التفكير لا يتغير دون اللغة وأن هذا الكتاب خاتمة الفلسفة المبتدئة بقدماء اليونان وفاتحة الفكر الحديث، فترجمته لا تتم - بغير اكتشاف طاقات جديدة فى لغة الضاد (هى اليوم ألزم لنا من طاقات البترول) مع بقائها عربية بينة، بعد أن صيرها معظم كتابها الحاضرين إلى عجمة أظنهم يرون فيها علامة من علائم الثقافة أو الحداثة".

••

الرسالة الثامنة

من الفنان جورج بهجورى

٢١ أبريل ٩٠

أخى العزيز أحمد القصير

تأخرت فى هذه الرسالة بسبب زحام الإبداع فى رأسى.. فعذرا على أن نلتقى مع محبتى .

أخوك -

جورج بهجورى

حول الرسالة والمقال المرفق بها

أرفق الفنان البهجورى بالرسالة صورة لمقال له بعنوان "احسان عبدالقدوس.. والولد الرسام.. الباشورش". وتم نشر هذا المقال عقب وفاة إحسان عبدالقدوس الروائى والكاتب الشهير ورئيس تحرير مجلة روزاليوسف.

تبدأ الرسالة بالتاريخ. وقد رسم البهجورى أسفل التاريخ صورة كاريكاتيرية لى, كما رسم كاريكاتيرا لنفسه بجانب توقيعه فى نهاية الرسالة. وكان جورج بهجورى يقيم أنذاك منذ فترة فى باريس عندما ذهبت للإقامة هناك بدءا من عام ١٩٨٨. وكنا نتقابل ونتبادل الرسائل بالبريد. وفى هذا الإطار كانت هذه الرسالة. ويتحدث المقال المرفق بالرسالة عن ذكريات عمل البهجورى بمجلة روزاليوسف وعن رئيس تحريرها إحسان عبدالقدوس وكبار الرسامين الذين عملوا فى المجلة من أمثال إيهاب والليثى وبهجت وحجازى وصلاح جاهين ورجائى. ومن بين ذكرياته التى جاءت فى المقال قيام الفنان عبدالغنى أبوالعينين فى خمسينات القرن العشرين بتقديم جورج البهجورى التميلذ فى كلية الفنون الجميلة أنذاك إلى إحسان عبد القدوس لكى يرسم غلاف روز اليوسف قائلا له: "ده ولد رسام لسه فى الكلية بس بيجى منه".

وجاء رد إحسان ليقول: "انت مجنون يا أبوالعينين. تلميذ فى كلية الفنون تخليه يرسم غلاف روزاليوسف". لكنهم سمحوا للبهجورى برسم الغلاف. وكان عن مشروع الرئيس الأمريكى أيزنهاور لملء الفراغ فى الشرق الأوسط. وأعجب به إحسان عبدالقدوس وأحمد بهاء الدين.

من بين الأمور التى قالها البهجورى فى المقال عن إحسان عبدالقدوس "وأتذكر غيابه ذات صباح وقد حل على مكاتب المجلة صمت رهيب ... اعتقلوا رئيس التحرير بسبب حرية الرأى.. وعندما اعتقل فتحى خليل وصلاح حافظ ويوسف إدريس وزهدى وحداد "وكلهم كانوا يكتبون فى روز اليوسف كان له تعبير لطيف: وحشونا الشيوعيين".

إن ما جاء فى هذا المقال يعكس المناخ السياسى والفكرى والتأثيرات الذى بدأ فى ظلها عمل جورج بهجورى فى روز اليوسف. كما يوضح أنه لقى التشجيع الفنى من جانب اليسار متمثلا فى عبدالغنى ابوالعينين الذى قدمه إلى إحسان عبدالقدوس وجعله يرسم غلاف مجلة هامة مثل روزاليوسف مع انه كان لا يزال تلميذا فى كلية الفنون.

••

الرسالة التاسعة

من الروائى صنع الله ابراهيم

(مرسلة إلى باريس)

القاهرة فى ٢٢ - ١٠ - ١٩٩٢

عزيزى الدكتور أحمد القصير

كنت أتوقع أن ألتقى بك فى معرض الكتاب. لكنك لم تظهر. الوحيد الذى ظهر هو سيف.. هل تعرفه؟

أنا فى أشد الحاجة إلى كتاب مذكرات أميرة الذى أعطيته لك.. فهل هو معك أم فى مصر الجديدة؟ وهل يمكن أن أتصل بأولادك للبحث عنه. فقط اذكر لى أين.

كما أنا فى حاجة إلى أى معلومات موثقة عن الجبهة الشعبية لتحرير ظفار.. لو كان لديك أرجو أن تحتفظ بها (سمعت أيضا عن عدد من مجلة الجزيرة العربية به تقرير آخر مؤتمر لهم. العدد صدر هذا الشهر أو الشهر الماضى) وبهذه المجلة لحين قدومى... فسوف أقوم بتدريس كورس فى الأدب العربى لمدة شهرين فى جامعة بوردو. والمفترض أن يتم هذا فى شهرى مارس وابريل. وسوف أتوقف فى باريس ليلتين وأنا فى طريقى إلى بوردو (ولا أعرف بعد أين.. هل عندك مكان؟). وبعد ذلك سأفعل المثل أى أتوقف أسبوعا مثلا عند عودتى أى فى الأسبوع الأول من مايو. تحياتى إلى ثائرة. وأرجو أن تكونا فى أحسن حال.

صنع الله

تعليق حول الرسالة

الرسالة مرسلة من الروائى صنع الله من القاهرة إلى باريس حيث كنت أقيم آنذاك بشكل مؤقت. وكان الصديق صنع الله وقت كتابة الرسالة يقوم بالتحضير لتأليف رواية "وردة" التى تناولت ثورة ظفار فى عمان. وهى الرواية التى صدرت عام ٢٠٠٠، أى بعد حوالى ثمانى سنوات من تاريخ تلك الرسالة. وكان ذلك الأمر وراء سؤاله لى فى رسالته عن كتاب "مذكرات أميرة" وهى عمانية الأصل، والكتاب باللغة الانجليزية. كما كانت وثائق ثورة ظفار التى سأل عنها فى هذه الرسالة من المواد التى استعان بها صنع الله فى تأليف روايته.

••

الرسالة العاشرة
من أمة العليم السوسوة
نائب وزير الإعلام فى اليمن
عزيزتى ثائرة
الأخ الدكتور أحمد القصير

كل عام وأنتما حقيقة ساطعة تزداد توهجا وبعد.

إليكم بعض ما طلبتم، وسأوافيكم تباعا بالبقية عسى أن تفيدكم.

افتقد جمال باريس .. وكل مرة أغادرها أشعر بأنها موعد آخر للقاء قادم - قد أراكما فيه.

مع فيض شكرى لضيافتكما،

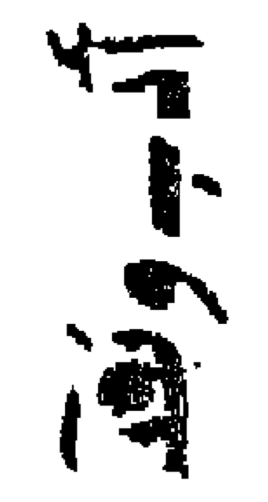
أمة العليم
٩٢/١٢/٢٧

تعليق:

الرسالة على بطاقة بريدية مرسلة من اليمن إلى باريس. وصاحبة الرسالة هى أمة العليم السوسوة، وكانت عضوا بالأمانة العامة للمؤتمر الشعبى العام، وهو الحزب الحاكم فى اليمن. كما كانت آنذاك نائبا لوزير الإعلام. وأصبحت فى فترة لاحقة وزيرا لحقوق الإنسان. وهى تعمل الآن بالبرنامج الإنمائى للأمم المتحدة فى نيويورك. وثائرة هى زوجتى د. ثائرة شعلان. وكانت آنذاك تقوم بإعداد رسالة دكتوراه بجامعة نانتير بباريس عن "التداخل بين مفهومى الفئة والطبقة فى المجتمع اليمنى".

والأشياء التى أرسلتها أمة العليم والمشار إليها فى رسالتها هى القوانين التى صدرت بعد وحدة اليمن مثل قانون الأحوال الشخصية الذى ألغى مبدأ المساواة فى العلاقة الزوجية الذى كان سائدا فى اليمن الجنوبى قبل الوحدة. وكان بين المواد المرسلة أيضا وثائق حزب المؤتمر الشعبى العام الذى تنتمى إليه علاوة على بيانات إحصائية عن اليمن.

وإلى لقاء آخر مع مجموعة رسائل أخرى ■



قصيدة النثر فى مصر: أفق مفتوح

عيد عبد الحليم

الجديد وحده يرج الوعى بهذه الجملة القصيرة يؤكد «رولان بارت» على إحدى جماليات الكتابة الجديدة التى تتخلى عن معايير الشكل لتبحث عن جماليات اللحظة، فليس الجديد موضة ، بل هو قيمة، أساس كل نقد.

وهنا تمتلك تلك الكتابة إحدى خواصها - ذات الطبيعة التمردية - وهى قابلية «الهروب إلى الأمام» بحثاً عن جوهر الفن وسط فوضى الواقع وتحولاته العاصفة وكتابة - كهذه - أحوج ما تكون إلى الاتكاء على المشهدية وثقافة الصورة بديلاً عن اللغة التقليدية، التى تحولت بفعل الاجترار والتكرار إلى لغة سلطوية تمارس سطوتها على النص الأدبى بشكل خاص وعلى الفعل الثقافى بشكل عام ويعرّف «بارت» هذه اللغة بأنها «هى التى تنشأ وتنتشر تحت حماية السلطة، وهى قانونياً لغة تكرار، وكل المؤسسات الرسمية للغة هى آلات اجترارية فالمدرسة والرياضة والدعاية والعمل الجماهيرى والأغنية والإعلام تعبر كلها وعلى الدوام عن البنية نفسها ، عن المعنى ذاته، وأحياناً عن الكلمات ذاتها: إن تقولب «التعبير هو واقع سياسى، وهو الصورة العظمى للأيديولوجية(١).

ومن هنا يمكننا أن نؤكد أن قصيدة النثر واحدة من الحركات الفنية والتعبيرية المهمةفى البحث عن لذة مغايرة للنص الأدبى، بما تحمله من افاق رحبة للكتابة، وحفر مستمر فى بنية الهامش خروجاً على نمطية الخطاب الشعرى، والتى تتعامل معه كمقول لا كخطاب لأن كلمة «خطاب» من دلالتهاس الثبات. وهى قصيدة ضد الثبات تؤمن - كثيراً - بجدوى الحركة، واللعب الحر فى الفراغات المتعددة تحاور ويؤنسن



الأشياء وتغوص في التفاصيل الدقيقة للأحداث بحثاً عن لمحة أو إشراقة معرفية أو صوفية، وهي في كل ذلك تصنع بلاغتها الخاصة، ربما من بلاغة اللحظة التي تعيشها، ومن شخصية الشعراء الذين يكتبونها.

فهي ليست قدراً محتوماً ينبني على تطور تاريخي ومعرفي ؛ وإنما تستمد سلطتها من واقع افعتراضي تصنعه بنفسها، ومع ذلك هي ليست ضرباً في الفراغ ، وإنما تمتلك شرعية وجودها من امتلاكها لقانونها التجريبي الخارج عن الإطر المتعارف عليها، مثلها في ذلك مثل حركات التمرد الكبرى في الفن، لذلك هي خارج إطار الذائقة العامة، ولا تعول كثيراً على البعد الجماهيري، رغم أنها من حيث المضمون هي الأقرب والأكثر تعبيراً عن الهامش الجماهيري ، لكن عمليات الاقصاء المستمرة للأشكال التجريبية في الفن - عادة في المجتمعات السلطوية - تحصر هذه الأشكال في حيز الهامش ، وهذا ما نراه ليس فقط في قصيدة النثر عندنا وإنما في أشكال فنية متعددة كالمسرح المستقل والفن التشكيلي والموسيقى الجديدة وغيرها، في حين نرى في الغرب خاصة في دول أمريكا اللاتينية صعود مستمر للأشكال التجريبية في المسرح - على سبيل المثال مثال «مسرح المقهورين» الذى أسسه أو جسبتو بوال ، في البرازيل ، والذى بدأ ينتشر تجربته في كثير من دول العالم الثالث ، حتى الولايات المتحدة الأمريكية هناك «مسرح الشارع» وفي الشعر ظهرت الجماعات الشعرية الرافضة للقمع السياسي والقمع اللغوي التقليدي أيضا مثل «جماعة شعراء الرفض» بقيادة الشاعر آلن جنسبرج.

وهذه الجماعات تجد أرضاً خصبة وتفاعلاً واضحاً من المجتمع المدني الرافض للسياسيات الإمبريالية التي أفقدت الإنسان هويته الإنسانية.

والغريب بل المؤسف حقاً أننا مازلنا نبحث عن شرعية لوجود قصيدة النثر ، وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على معرفة ناقصة بالأمور تصل إلى حد التخلف ، لأن هذه القضية قد حسمت في أوروبا منذ قرنين من الزمن، ومع ذلك فإن نقادنا ولجنة الشعر عندنا مازالوا يعشقون ارتداء أزياء المحاربين القدامى.

ففي عام ١٨٥٧ نشر «شارل بودلير» ديوانه «أزهار الشر» - في العاصمة الفرنسية باريس وهو أول ديوان شعري مكتمل يضم قصائد نثرية، ربما فتحت عليه نيران التقليدين لكنه وجد أيضاً من يدافعون عن تجربته الوليدة التي أسهمت - بشكل فعليّ - في تغيير نظرة العالم للشعر، ربما انزعج «بودلير» من شدة العواصف التي حاولت النيل من مشروعه الشعري، وربما أيضا جلس حزيناً من كلام أحد النقاد ويدعى «بانفيل» في صحيفة «لوبولفار» في عددها الصادر في أغسطس عام ١٨٦٢ ويوجه فيه سهامه السامة

إلى بودلير ورفاقه قائلاً: «ماذا عساكم أن تكونوا من غير الشعر ومن غير الإيقاع والقافية، ومن غير هذه الفتن المادية جداً التى تضمن لكم قبل كل شىء تواطؤ حواسنا». لكن بودلير مضى فى طريقه مغامراً لا يأبه بشىء إلا ما يطرحه نصه الشعرى من مغامرة وتجريب، وهذا ما جعل ناقداً فرنسياً معاصراً هو «ميشيل ساندرا» يقول عنه «هل بوسعنا التأكيد على أن النثر المنشوذ والذى يتعارض مع الأطر البلاغية والعناصر الإيقاعية للأسلاف الغنائيين العظام هو الذى استخدمه بودلير فى نصوصه؟ أجل. ولكن ليس فى مجموعة النصوص بل بالنسبة إلى ما يقارب العشرة منها، وبوسعنا التأكيد على أنها كتبت بنثر شعرى وموسيقى أجاد فى نقل وسائل القصيدة الغنائية إلى النثر(٢).

ورغم أن «أزهار الشر» يعد طليعة حركة شعرية عالمية إلا أن «ساندرا» يؤكد أنه سبقته تجارب متفرقة من خلال قصائد لشعراء سابقين لبودلير أمثال «آوزيوس بيترتران (١٨٠٧ - ١٨٤١) خاصة فى ديوانه «كاسبار الليل» والشاعر «الفونس راب وكزافييه فورنريه» حيث اقترح هذان الكاتبان - على حد تعبير «ميشيل ساندرا» تجارب أخرى لقصيدة النثر، إذ كتب راب (١٧٨٦- ١٨٢٩) نصوصاً تأملية وأفكار نابعة من ألم الوجود . وهو يحدد اتجاها لقصيدة النثر ستكون له صلات مع شكل القول المأثور وشكل الخطاب الأخلاقى أو الفلسفى المضغوط فى أجزاء أما فورنرية (١٨٠٩ - ١٨٨٤) فقد ألفا حكايات ذات مغزى اخلاقى عن الزمن وقد خلق جواً شعرياً بالتباينات كما لو أن قصيدة النثر لا تستدعى الشعر إلا لتشير إليه بسخرية(٣) وفى مصر كانت معركة قصيدة النثر - فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين أو ما سمى وقتها «الشعر المنثور» قرينة حركة فكرية بداية من ديوان «بولو تولاند» للويس عوض- وهو ديوان شكلى على كل حال - لا يمتلك من مقومات الشعرية إلا المحاولة فهو عبارة عن بنية لغوية جافة حاول فيها «د.لويس عوض» تقاليد الأشكال الشعرية الأوربية - مع الفارق - فجاء الديوان خالياً من أى روح شعرية لكنه مع ذلك أحد البدايات التى لا يمكن إغفالها فى هذا المجال، ثم كانت تجربة «حسين عفيف» فى الشعر المنثور والتى امتدت لأكثر من ثلاثين عاماً، أنتج خلالها أكثر من عشرة دواوين ذات طبيعة رومانسية حالمة، تعتمد كثيراً على تيمة الوصف والإتكاء على المتخيل، ولم تخل هذه الدواوين من أسر البلاغة القديمة التى تعددت بأشكالها داخل بنية النصوص كالجناس والكناية والتشبيه، وهى أدوات كانت تناسب الحالة التى كان يكتب من خلالها «حسين عفيف».

ولم تمثل تجربته - رغم أهميتها - إنتقالة حقيقية نحو تجربة قصيدة النصر، وإن كانت هناك تجربة مهمة لم يقدر لها أن ترى الوجود إلا مؤخراً - وهى تجربة الشاعر



محمد منير رمزى فى الإسكندرية، والذى كتب قصيدة النثر فى الأربعينيات متأثراً بالحركة «السوريالية» فى ذلك الوقت، إلا أن «رمزى» مات منتحراً وهو فى ريعان شبابه - وقد جمع الروائى إدوار الخراط أشعاره لتصدر فى كتاب عن دار شرقيات عام ١٩٩٦ .

وربما لو ظهرت هذه الأشعار - فى وقتها - رغم أنها كانت تحمل طابع البدايات لتغيّرت - قليلاً - خريطة قصيدة النثر فى مصر إذ أن هذه التجربة كانت أسبق من تجربة «مجلة شعر» اللبنانية والتى صدرت فى منتصف الخمسينيات وظهرت على صفحاتها لأول مرة أشعار «أنسى الحاج» ومحمد الماغوط، وأدونيس، و«شوقى أبو شقرة» وغيرهم.

وإن كانت لهذه المجلة - رغم اختلافنا مع بعض ما ذهبت إليه - قد فتحت الباب على مصراعيه للتجريب فى بنية النص الشعرى على اختلاف التوجهات الفكرية والشعرية للشعراء الذين بدأ نجمهم يسطع من خلالها ، ومنهم كذلك رواد الشعر الحر أمثال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وسعدى يوسف وعبد الوهاب البياتى.

فإذا كانت «مجلة الآداب» البيروتية قد لعبت دوراً مهماً فى تركيز الضوء على تجربة الشعر الحر خاصة فى نشرها للقصائد الأولى لصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى، والمقالات رجاء النقاش وبدر الديب فى هذا الإطار ، فإن «مجلة شعر» قد لعبت دوراً موازياً للترويج لخطاب شعرى مغاير.

وإن كانت مجلة «الآداب» قد اعتمدت على المقالات النقدية، فإن مجلة «شعر» ظهر على صفحاتها لأول مرة ما سمى بـ «البيان الشعرى».

وقد كان للاتجاهين تأثير واضح على شعراء السبعينيات فى مصر، رغم وجود تمرد واضح على ما طرحه الاتجاهان عند هؤلاء الشعراء حيث اعتمدوا على فكرة الرفض والثورة على مستوى الكتابة والرؤية ربما لطبيعة اللحظة التى خرجوا منها، وعلى حد تعبير حلمى سالم: فإن مصطلح جيل السبعينيات نبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قالب الواقع الاجتماعى السياسى الثقافى المصرى فى أواخر الستينيات وكل السبعينيات مشكلين موقفاً ورؤية على أرضية الرفض الاجتماعى والفكرى للواقع من زاوية الفكر النقدى بتنويعاته المختلفة»(٤).

وعلى حد تعبير د. سعيد توفيق فإن «شعراء السبعينيات قد أطلقوا على أنفسهم هذا الاسم محاولين بذلك التأكيد على الاختلاف عن كل ما سبقوهم لأسباب ودوافع لم تكن كلها فنية خالصة، وإنما أكثرها اجتماعية وسياسى، بوصفهم نتاجاً لواقع اجتماعى وسياسى محبط يرفض الاعتراف بهم ولا يلتفت إليهم ويرفضون هم دورهم الاعتراف به ويصرون على رفضه والتمرد عليه»(٥).

لكن هذا الجيل انشغل - كثيراً - بمستويين من التجريب فى الخطاب الشعرى

الحداثى هما الشكل والمضمون ، وهذا ربما ما جعل ناقداً - من أكثر المتابعين لشعراء السبعينيات - هو د. محمد عبدالمطلب يبرر لجوء السعبينيين لهذا الاتجاه بأن هذا الجيل قد عانى كثيراً من ،انكسار الحلم القومى والاجتماعى فى ظروف بالغة الدزامة، وهو ما اتاح لها أن تحتل مساحة غير محدودة، بوصفها إفرازاً لهذه المرحلة المليئة بالاستلاب ، فكانت الشكلية أداة مستقبلية تحاول أن تعيد للكلمة بعض حقوقها المشروعة وتعيد للبناء الصورى أهميته كرد فعلى لهذا المأزق الحضارى، أى أن اللغة صارت بديلاً لواقع متهرئ يمكن ان يقود إلى عملية خروج إيجابى من دائرة الحصار السائد،(٦).

وربما قلل هذا التصور لدى شعراء تلك المرحلة من اتساع رقعة قصيدة النثر - والتى ظهرت فى تجارب محدودة لدى شعرائها ، وقد تكون قصيدة .إشراقات، للشاعر على قنديل (١٩٥٣-١٩٥٧) هى أولى تجارب قصيدة النثر لدى ابناء هذا الجيل وقد كتبها عام ١٩٧٤ والتى يقول فى مطلعها:

اشك فى انتظام الليل والنهار، فى علم الحساب والمنطق
فى الميزان، فى المرأة الحبلى
اشك فى مخاطبى: لعله يسرق،- خديعة لغاتى
فى أحبائى، لعلهم تآمروا ضد نقمتى وشهوة السفر، لعلهم
الدفء الحانى الذى ينسنى المجهولا
أشك فى المجهول
فى المقاهى : أتيليه الفنون فى الفاكهة ورائحة الشواء
فى الحديد الصلب والمطاوع.
فى براءة الذئب من دم يوسف
فى ملوحة البحار وجمال نهر انيل
وفى القطارات التى تأتى ولا تأتى. فى حساب السنين

وقد وردت القصيدة بعد ذلك فى ديوان ،كائنات على قنديل الطالعة،(٧) والذى صدر بعد وفاته بمقدمة للشاعر محمد عفيفى مطر، مع قصائد نثرية أخرى، وكانت قصائد قنديل - رغم رحيله المبكر علامة مضيئة فى هذا الجيل، مما جعلا عفيفى مطر يقول عنه فى مقدمته للديوان ،أقدمه قيمة شعرية متحولة متتحمة ، تعلن البدء وتكرسه واحداً من طلائع الذين لا يخافون التجريب، ويتنكرون السهل والشائع والممسوخ،



وتضئ ، هذه القيمة الشعرية مسار اكتمالها فى النهاية المفتوحة للاحتمال وتاريخ انجازها المتحرك فى المستقبل ، وهى إعلان للورثية من أصحاب الموهبة الشابة أن يجعلوها - بوضع اليد، وجوداً وموتاً - مساحة يبداون منها مملكتهم وعناءهم الجماعى الذى ، إذ يبدعونه، وطناً ويمنحون الآخرين حق المواطنة الإنسانية الحقة.

ثم جاءت - بعد ذلك - قصيدة «بقع دم على قنديل مريم» لحلمى سالم والتى نشرت فى ديوان «حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٥ .

وقد سبق هذه التجارب تجربة مهمة فى بداية السبعينيات وهى صدور ديوان «الحدائق الطاغورية» لعزت عامر ويكاد يكون هذا الديوان هو أول ديوان كامل فى قصيدة النثر المصرية المعاصرة، وإن سبقته بعض القصائد التى نشرت فى منتصف الستينيات للشاعر فاروق خلف ، ومن قبله بقليل الشاعر إبراهيم شكر الله.

• • •

ورغم أن تجربة جيل السبعينيات، فى قصيدة النثر - فى ذلك الوقت - كانت أحد المراحل المهمة فى تطوير شكل هذه القصيدة، إلا أنها لم تنفصل عن الإطار العام لشعرية تلك المرحلة، حيث تسربت إليها، خصائص هذه الشاعرية من الاتكاء على العنصر اللغوى والغموض أحياناً حيث كان يرى شعراء هذا الجيل أن الغموض هو أحد الوسائل فى التجريب الشعرى وهذا ما تؤكده إحدى افتتاحيات مجلة «إضاءة ٧٧» ومنها هذا المقطع الدال على لسان محرريها:

«إن مجرد اختيار الشعر وسيلة للتعبير عن الحقيقة اختيار للحديث من وراء غلالة شفافة لا تكاد الشخوص من خلالها تبين إلا لمن يرى، ومن يريد أن ينفذ بعينه إلى ما وراء الغلالة، لكى يبصر ما لا يبصره الكسالى والقانعون بما هو واضح غليظ - ونحن لا نريد أن نلقى بقصائدنا فى هذا الوضوح الغليظ ، لأنها آنئذ ستكون خارج نطاق الفن الحقيقى».

وقد شكل بعض شعراء هذا الجيل مخلصاً لتلك الرؤية مثل الشاعر رفعت سلام حيث يعتمد على ما يمكن ان يسمى بـ «البناء النصى» ذى النبرة الكثيفة عبر تلاحق الصور التى تضرب فى أكثر من اتجاه محملة بذلك الغموض الشفيف التى تنفتح على دلالات مركبة عبر خطاب شعرى متعدد يجمع ما بين النثر والتفعيلة، ما بين الصورة والرمز ما بين الشكل الطباعى للنص ، والفضاء المتعدد للمعنى المتفجر من إيقاع اللغة مثل قوله فى أحد نصوص ديوانه «كأنها نهاية الأرض»(١١)

خاوياً إلا من الجراح أمضى خجولاً، مترعٌ إلى حافتى
بالخاثرات، أحادث الهواء فى الليل القليل والكلاب

النابحة ، زادى الصمت ، سلاحى البصيرة الجارحة،
فمن يستحق شرورى سوى القتيل الضليل
أنا الندم النحيل ص ٢٨

•••

وممن يتمكسون بتيمة الغموض فى قصيدة النثر الشاعر محمد آدم نرى ذلك جلياً فى دواوينه المختلفة مثل ،متاهة الجسد، ونشيد آدم، وأنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة، فيقول مثلاً فى قصيدة من هذا الديوان الأخير تحت عنوان ،هكذا والذى لا اسم له(١٢).

ثمة أسئلة تحرقنى
اموه على القوم بأسنة الكلام - وخضرآء الدمن
وارتعد من الهيولى
حينما افكر فى الموت
كيف احتمى من العدم بالمرأة
وأحتمى من المرأة بالعدم؟
البس قفطان الليل والنهار
واخرج شاهراً سيف الدعة على أرائك اللذة
وهى المرأة - تلوح لى - بنى النوم واليقظة

وهذا ما نراه أيضاً عن الشاعر أمجد ريان فى معظم دواوينه ومنها ديوان ،مراة للآهة، والذى يمزج فيه بين الغموض السبعينى والحركة الدائرية للغة، وبعض المشاهد الواقعية، والتى تأتى - فى كثير من الأحيان - كنوع من التفسير لمقاطع شعرية سابقة عليها مثل قولهع فى قصيدة ،تحريض،(١٣)

أخالط النغم العذرى
وكالملاح التائه
أسأل البياض
ثم أفر فى مزيج السماوات
الأرضين
كل شىء ينهار
شماعة مصلوبة كالجمجمة على الجدار
تعلن الساعة منتصف الليل، أو
منتصف النهار

أوراق مليئة بالفراغ تداخلت،
والرفوف الشيخة تكاد أن تهوى
، فانلة تفوح بالعرق، كيلوت
متسح، أطباق مغطاة
بالنمل، ساعة حائط خربة، ثقاب
صامت، وعلبة تبغ فارغة.
قائمة بالمواعيد التى لن أفى بها
. صـ٩، صـ١٠

إلا أن القصيدة تتخذ شكلاً أكثر رحابة عند بعض ابناء هذا الجيل أمثال فريد أبو سعدة وحلمى سالم، فنجد ،أبو سعدة، يتخفف من وطأة اللغة، وينفتح بشعريته نحو رؤى أكثر واقعة ولغة مقطرة تعتمد على السرد والحكاية، وهذا ما نراه فى دواوينه المختلفة ومنها ،سماء على طلولة، و،طائر الكحول، و،معلقة شبص، حتى فى دواوينه التفعيلية السابقة على هذه الدواوين نجد ،أبو سعدة، من أكثر شعراء هذا الجيل اعتماداً على لغة صافية مشوبة برؤى صوفية عميقة ، وقد امتد هذا البعد إلى دواوينه النثرية بمستويات مختلفة، وهذا ما نراه بشكل أكثر وضوحاً فى ديوانه ،طائر الكحول، حيث يقول فى أحد مقاطعه :(١٤)

ما الذى يثقل غيمة خضراء
القتيلة أم الجنين
الذى مد رجلاً واحدة
وأبى الخروج
إنهم يهمهمون على الشاطئ
فتبتعد
لكنها تفشل فى صد الغربان
التى تحملها من أطرافها الأربعة
وترتفع بها عالياً
ينحرف الصياد بزورقة
ويرفع سبابته
وحيداً
أمام الموت

ص ٢٦ .

وهذا أيضا ما نراه فى دواوين حلمى سالم الأخيرة ومنها ،مدائح جلطة المخ، و،الثناء على الضعف، و،الشاعر والشيخ، حيث تحمل القصيدة مستويات عدة من الكتابة فيتجاوز المجاز مع الصورة البصرية، والإيقاع مع فضاء النثر، وهذا النموذج نراه بوضوح فى قصيدة ،الوليمة، من ديوان ،الثناء على الضعف،(١٥).

تألمت لنا قضى القلعة

بين شهرزاد والمعتقل

هل تقول شيئاً عن المستبدين؟

أم تقول شيئاً عن انسجام المقامات؟

ضم راقص أنثاه فى رحمة المحب،

فنط مراد من السور هرباً من الوليمة

تلوى شهريار من وخزة العود

فقرأت على جدرانها رسائل من محمود أمين العالم

ومحمود السعدنى،

وعندما أفاقت الكمنجة من ألف ليلة،

كان قاتلو وصفى التل

يشرحون لنا كيف دوى الرصاص؟ ص ٤٣

ولأن ،الحالة، داخل القصيدة قد تكون أكبر وأقوى وأكثر اتساعاً من اللغة فإن الشاعر يحاول دائماً أن يتمرد عليها، وقد وصف الشاعر عبد العزيز موافى هذه ،الحالة الكتابية، فى قصيدة ،الكتابة فوق الأوراق، من ديوانه ،الكتابة فوق الجدران، قائلاً: (١٦).

لأننى أخلق القصيدة على صورتى

أحياناً

أشعر أن كلماتها تشبهنى،

وعندما أحدق بالمرآة أراها تفر

من طريق آخر..

وها أنا أتذكر:

- يا الله-

كثيراً ما تغادرنى الكلمات

مثلما غادرتنى الطفولة

•••

ثم جاء ما اصطلح على تسميته بجيل التسعينيات ليقدم رؤية مغايرة - وإن اتسمت البدايات لدى أبناء هذا «الجيل بنوع من التوتر والقلق - وقد نتج عن هذا التوتر حالة من الانحياز إلى الذات، فتحولت الدواوين الأولى لكثير من الشعراء إلى فضفضات ذاتية ممتلئة بمفردات العزلة، وصرخات متعددة تدعو لكسر التابو.

وهذا الملمح كان أحد الظواهر المهمة فى الكتابة الجديدة - بشكل عام والشعر - بشكل خاص - حيث سادت - فى النصف الأول من التسعينيات ما سمى بـ «شعرية الجسد»، وقد شهر ذلك جلياً فى دواوين «ليكن» لهدى حسين، و«شوارع الأبيض والأسود» لأحمد يمانى و«حراشف الجهم» لأسامة الدناصورى، و«فتاة وصبى فى المقابر» لكريم عبد السلام، و«لا أحد يدخل معهم» لمحمد الحمامصى، و«صمت قطنة مثبلة» لفاطمة قنديل، و«الأسماء لا تليق بالأماكن» لعزمى عبد الوهاب و«تهب طقس الجسد إلى الرمز» لعلاء خالد، وهذه الدواوين وغيرها تحمل فى طياتها نصوصاً محملة برغبة كامنة فى تحطيم التابوهات واجتراح قانون الأشياء والتمرد غير المحسوب ، بحيث يكون الانطلاق - دائماً - من الذات الرافضة لكل المسميات، هذه الذات التى يغلفها إحساس دائم بالفقد والضياع وسط عالم ملئ بالأكاذيب والقسوة، وهنا تصبح القصيدة على خط المواجهة، وفى أفق الخطاب المضاد، وربما هذا ما عبر عنه كريم عبد السلام فى قصيدة «أنا هنا يا حبيبتى» من ديوان «فتاة وصبى فى المدافن» حين قال:

نكتسب أعداءً جديدين كلَّ يوم،

فى الشارع، فى العمل وعلى سلالم البيت

بعضهم يدوم معنا، وآخرون يظهرون أنيابهم

لبرهةٍ ويختفون.

أعداء حقيقيون، يضمّون قبضاتهم ويكزّون على الأسنان:

ستحطم رؤوسكم

سنحطمها

ينتظرون أن نزفر أو نصطدم بالهواء الذى يحيط بهم

ولا نملك تفسيراً

عندما يصاحبك أحدهم، فليس لأن الصداقة موجودة

وتعمل كالعداء ، بل لأنه يحتاج هدنة ليبدأ أعداءً

فى مكان آخر ص ٦٦

وربما هذه الحالة من الالتباس أخذت كثيراً من التجارب إلى منطقة وجود تضع الآخر - عادة فى منطقة الشك والتناقض ، وهذا - أيضاً - ما نراه فى كثير من نصوص ديوان «لا أحد يدخل معهم» لمحمد الحمامصى ، ومنه هذا المقطع الدال: (١٨)

سيجتمعون الليلة

لا حول لهم

فى فم كل منهم

سكين

وقطعة من لحمك

دونما رغبة فى البكاء

تلوح بالفرح..

يا أيها العشب

الا تئن بالتعب ص ٣٧

وهذه الحالة إيضا نجدها بكثافة فى ديوان «الذى مرّ من هنا» لفارس خضر والذى يقول فى قصيدة «سيرة الأفاعى»(١٩)

أنا..

كنت بحاجة إلى هزيمة،

وبما أنها جاءت دون تخطيط مسبق

فمن حقى أن أبحث عن سعادتى الخاصة،

عيونكم سكاكين مشرعة فى وجهى

«فلا تنظروا إلى هكذا»

يجرحنى الزجاج وأنتم شظايا بشرية

أى فراغ ملوث يضم هذه الكائنات الخربة.

قدماى الآن

تتعثران فى جثثٍ مموهةٍ،

وأنا ابحث عن سعادتى الخاصة

فارفعوا توابيتكم فى الهواء

ربما تدرك بمفردها

مكان المقبرة ص١٥، ص١٦

خصائص فنية

وبفعل التراكم الناتج عن تعدد التجارب تبلورت عدة خصائص لقصيدة النثر المصرية يمكن الإشارة إليها على عدة مستويات، فعلى المستوى اللغوى، تخفضت اللغة من اناقتها التقليدية ذات الطبيعة الكلاسيكية لتقترب من اللغة العادية لكنها تستمد شرعيتها من الطاقة الشعورية التى تبثها فيها الذات الشاعرة. وهذه اللغة الجديدة للقصيدة هى التى يصفها د. محمد عبد المطلب قائلاً(٢٠): «لم يكن الصفاء اللغوى من بين همومها وشواغلها ، فأصبحت (التداولية) بديلاً لهذا الصفاء، فعن طريقها تقترب من الواقع حتى تلتحم به، سواء فى ذلك الواقع الخاص أو الواقع العام، وهى فى هذا الاقتراب تسعى لرفع الحياتى إلى آفق المتعالى جمالياً، وقد تستبقيه فى منطقته الحياتية مع إدخاله السياق الذى يحفظ له بعده الجمالى، وفى هذا أو ذاك لا يكاد المتلقى يدرك هذه التداولية الحياتية، وإنما يدرك أنه فى مواجهة إبداع من طراز خاص يجمع بين (التداولى والصافى) على صعيد واحد».

أما الخاصية الثانية على المستوى اللغوى فهى انتقال اللغة الشعرية من لغة المجاز إلى حيز الصورة البصرية وهو ما تم الترويج له تحت مسمى التعبير عن العادية والمشهدية، فالصورة هنا ليست تركيبة لغوية منتجة للدلالة، إنما هى صورة حداثية بامتياز تنحاز إلى الواقع المرئى ومفرداته اللحظية ، ومن خلال هذا التشظى داخل بنية «المشهد البصرى»، ومن خلال الجزئيات المتناثرة، تتولد الحالة الشعرية.

وهذه الصورة البصرية - هى أيضاً- وليدة خبرة معرفية تستمد أفقها من شريانين أساسيين، الأول يكمن فى المكونات المعرفية بأنساقها المختلفة المكونة لثقافة الشاعر، والثانى يكمن فى قوة المشهد حيث تتلاطم الأحداث وتتعدد فى ظل الواقع / المابعد حداثى حيث انهيار الأيديولوجيات الكبير، وسيادة ثقافة الاستهلاك وشراسة العولمة، وتذبذب النظريات، هذا التلاطم والتشيوء بحاجة إلى عيون مفتوحة دائماً، وهنا تنزاح فكرة «التخييل» - قليلاً - لتترك المساحة الأكبر لتلك المشهدية الطافرة والهادرة بقسوة.

•••

أما على مستوى الرؤية فإن قصيدة النثر الجديدة قد حققت طفرة جمالية جعلتها تتواقف مع «قوانين تطور الأدب» باعتبارها فناً يعبر عن المجتمع وهى بذلك تمثل تواصلاً حقيقياً للشكل لا انقطاعاً عنه، وأعتقد أنها لن تكون الشكل الأخير، لكنها أحد المراحل المهمة فى تطور البنية الشعرية، والذى يعطيها هذه الشرعية هو انحيازها للحظة الآنية بما فيها من تحولات وإنكسارات وانهزامات وانتصارات أحياناً، وربما هذا

المنطلق الجمالى الذى تطرحه قصيدة النثر، هو ما يشير إليه د. عبد المنعم تليمة فى كتابة ،مقدمة فى نظرية الأدب،(٢١) حيث يقول : ،إن الخوالد فى الفن هى ثمرة مجتمعاتها ، وهى فى نفس الوقت ذات دلالة إنسانية عامة تمنحها الخلود والبقاء، وهى لا تصل إلى هذه الدلالة الإنسانية العامة إلا بقدر نجاحها فى صياغة ما هو (خاص) بمجتمعاتها ، ومهما يكن أمر تطور الواقع، فإن هذا التطور يحمل تراكم الخبرة الإنسانية معه،.

بالإضافة إلى ذلك فإن القصيدة الجديدة تعتمد على لغة ،المفارقة، وكسر حاجز التوقع لدى القارئ، وتقوم - فى كثير من نصوصها - على ما يمكن أن اسميه ب،تآزر الفنون، ففيها تقنيات من فنون مختلفة كالمسرح والسينما والفن التشكيلى، أو بمعنى ادق ، هى قصيدة بصرية بامتياز.

اما أكثر استفادة لها بتأتى من فن السرد فكثير من شعراء هذا الجيل يعتمدن على ،الحكاية الشعرية، مثل عزمى عبد الوهاب وعيد عبد الحليم ونجاة على وإيمان مرسال وغادة نبيل وميلاد زكريا وزهرة يسرى.

تقول نجاة على فى قصيدة ،مقصلة، من ديوان ،حائط مشقوق،(٢٢):

هؤلاء الملاعين / لم يعودوا صالحين / لشىء

سأرفعهم إلى المقصلة / ولن اتسامح مع أحد/

ولا حتى هذا الولد الذى يحمل صليبه / من أجلى/

منذ خمسة أعوام ص ٢٥

ويقول عزمى عبد الوهاب فى قصيدة ،حارس الفنار العجوز(٢٣)، من الديوان الذى يحمل نفس العنوان:

هو لا يشبهنى

إنه مجرد حارس فنار عجوز

وأنا لست صانع أقنعة

ولا اذكر اننى حلمت منذ عشرين عاماً،

ولم تظهر لى امرأةٌ

تصطاد ،السحاب من السماء

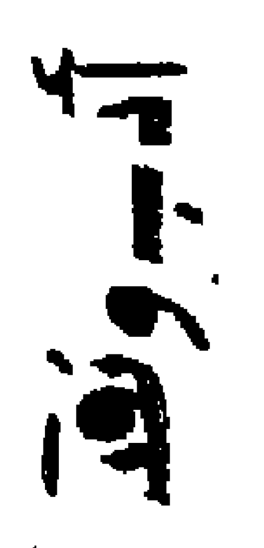
أو ترعى حيوانات فى مزرعة نائية

كان الرجل الذى لا يشبهنى

يعالج ضعف البصر
بالنظر إلى أسفل
ويحمل فوق ظهره
مستنقعات قطعها وحيداً..»

وتقول غادة نبيل فى قصيدة «الحديقة» من ديوانها «المتربصة بنفسها»
عيون الحارس
من النحاس الأخضر
عندما ينظر إلى الجسد
فوق بيت الزجاج
يفرح بالنبات العالى
السيدة تنظر إلى الإله
الذى منحها قنينة
يوم عيده
يومها ابتل
كل حصى الغابة
ونفدت قنانى البللور
نفدت كذلك القنانى
ذات الكروم المجسمة الألوان
وبقيت واحدة بنية
أخذتها

لكل تلك الخصائص وغيرها يمكننا أن نؤكد أن النص الشعرى فى إطار قصيدة النثر هو نفص طليعى مفارك شائك وشائق من خلال رؤى قادرة على التجاوز على مستوى الشكل والمضمون حيث انتقلت - كخطوة أولى - بالشعر من عصر الرمز والإشارة إلى عصر الصورة ، قصيدة تنظر إلى المستقبل، قدر وعيها الكامل بألتراث الإنسانى ■



الهوامش:

١) رولان بارت: لذة النص - ترجمة محمد خير البقاعي المشروع القومي للترجمة ١٩٩٨ .

٢) ميشيل ساندرا قراءة في قصيدة النثر - ترجمة د. زهير مجيد مغامس - إصدرات وزارة الثقافة - صنعاء - اليمن . ص ٦٦

٣) نفس المصدر (بتصرف) ص ٦٢

٤) حلمي سالم: شعراء السبعينيات في مصر، المرجع الاجتماعي والثقافي - مجلة الشعر العدد ٥٦ - أكتوبر ١٩٧٩ ص ٢٤ .

٥) د. سعيد توفيق: ماهية الشعر - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ ص٥

٦) د. محمد عبد المطلب : ،تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥ ص ١٣ .

٧) على قنديل: كائنات على قنديل الطالعة - دار مأمون للطباعة ١٩٧٦

١٠) إضاءة ٧٧ العدد الأول يوليو ١٩٩٧

١١) رفعت سلام" كأنها نهاية الأرض - مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠

١٢) محمد آدم : أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة - الدار للنشر والتوزيع - يوليو

١٣) أمجد ريان: مرآة للأهة - دار شعر ١٩٩١ .

١٤) فريد أبو سعدة : طائر الكحول- دار قباء للطباعة والنشر والتورزيع ١٩٩٨ .

١٥) حلمي سالم: الثناء على الضعف - مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات ٢٠٠٧ .

١٦) عبد العزيز موافي: الكتابة على الجدران - دار الدار ٢٠٠٨ .

١٧) كريم عبد السلام: فتاة وصبي في المدافن - دار الجديد - بيروت ١٩٩٩ .

١٨) محمد الحمامصي : لا أحد يدخل معهم - سللسة نصوص ٩ يناير ١٩٩٦ .

١٩) فارس خضر : الذي مر من هنا - سلسلة كتابات جديدة - الهيئة المصرية العامة الكتاب ٢٠٠٢ .

٢٠) د. محمد عبد المطلب : قصيدة النثر - دراسة - مجلة إضاءة ٧٧ - العدد ١٦ - يناير ١٩٩٩ .

٢١) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب - سلسلة كتابات نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة سبتمبر ١٩٩٧ .

٢٢) نجاة على : حائط مشقوق - سلسلة كتابات جديدة ٢٠٠٥ .

٢٣) عزمي عبد الوهاب : حارس الفنار العجوز - دار للنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٨ .

٢٤) غادة نبيل: المتريصة بنفسها - كتاب إضاءة ٧٧ - ٢٠٠١ .

علم النفس فى الفن والحياة

تأليف الدكتور: يوسف مراد

تقديم: توفيق حنا

صدر هذا الكتاب فى سلسلة «كتاب الهلال» (أكتوبر ١٩٦٦) .. وكان رئيس مجلس الإدارة - وقتذاك - هو أحمد بهاء الدين، وكان رئيس التحرير هو التلميذ الوفي محمود أمين العالم..

ونحن نقرأ على الغلاف الآخر للكتاب (١٧٧ صفحة من القطع الصغير) من كلمات التحرير: هذا الكتاب.

«حصيلة سنوات غنية بالبحث والدراسة الجادة فى مجال علم النفس ومجال الفنون. ومؤلفه الدكتور يوسف مراد أستاذ علم النفس السابق بجامعة القاهرة، من الرواد الأوائل للدراسات النفسية فى الوطن العربى كله له كثير من المؤلفات العلمية القيمة، ويرتبط اسمه باتجاه جديد فى علم النفس هو الاتجاه التكاملى، الذى ترك أعمق الأثر فى كثير من الدارسين والعلماء، والأدباء والنقاد العرب. والكتاب يعرض لدور علم النفس فى تفهم أسرار كثير من الاتجاهات الجديدة فى الفن التشكيلى الحديث مثل التكعيبية والتجريدية والتأثرية والتعبيرية والسيريالية، كما يعرض كذلك لبعض جوانب من الفن المسرحى، ويحلل الاتجاهات الجديدة فى علم النفس والعلاج النفسى عامة».

وإلى كل هذا أضيف أن العالم الكبير صاحب أهم وأخطر عمل خدم علم النفس لعدة سنوات فى مصر فى العالم العربى كله... وأقصد مجلة «علم النفس» .. وكم أود أن يعاد



إصدار هذه المجلة القيمة.. أو على الأقل يعاد نشر الأعداد التى صدرت من هذه المجلة .. كما حدث مع صحيفة «الأستاذ» - التى كان يصدرها عبدالله النديم - عن إحدى دور النشر الأهلية التى توقفت منذ سنوات .. إن عودة هذه المجلة سوف ينشط الجو العلمى والفنى فى مصر وفى العالم العربى كله.

• • •

فى مفتتح هذا الكتاب يحدثنا الدكتور يوسف مراد الذى سعدت أن أكون تلميذه فى سنوات دراستى فى قسم الفلسفة (كلية آداب جامعة فؤاد - القاهرة الآن) .. وأكاد اتمثله الآن وأنا أكتب هذه الكلمات أمامى وهو يحاضرنا فى أسلوبه الهادئ المتزن المشوق فى الحجرة التى تحمل رقم ١٢).

يحدثنا عن مذهبه فى الحياة.. وكأنه يقدم لنا بطاقته الإنسانية.. يقول:

«التجارب اليومية التى نعانيها تساهم فى تكوين مذهبنا فى الحياة، كما تساهم فى تعديله وتطويره .. غير أن دلالة هذه التجارب ستختلف من شخص إلى آخر تبعا لطباعه وما لديه من استعدادات فطرية، وأخيرا يلخص لنا مذهبه فى هذه الكلمات: «إن مذهبى فى الحياة يقوم على أركان أربعة رئيسية هى : الصدق وحب الإنسانية والتزام الاعتدال بين نداء الماضى واغراء المستقبل، وأخيراً ضرورة تجديد الاهتمام واستغلال أكبر قدر ممكن من امكانياتنا».

والواقع أن يوسف مراد قد اعطانا المثل الحى للركن الأخير من مذهبه وهو ضرورة تجديد الاهتمام واستغلال أكبر قدر ممكن من امكانياتنا..

فقد كان عالما رائدا فى علم النفس وصاحب هذا الاتجاه التكاملى .. وهو بجانب هذا كله ناقد فنى وقد اثرى البرنامج الثانى بدراساته النقدية الفنية .. (ليت الإذاعة تفكر فى إصدار هذه الأحاديث الفنية.. وغيرها من الأحاديث المهمة الأخرى مثل دراسات الدكتور حسين فوزى عن الموسيقى).. وأخيراً عالج التصوير وله عدة لوحات .. هل يكفى عددها لإقامة معرض .. الرد عند ابنه الطبيب والفنان أيضا .. ولعل هناك الوانا أخرى من النشاط لا أعرفها .. بل أن هذا الكتاب الذى يجمع علم النفس والعلاج النفسى والفن المسرحى والفن التشكيلى يؤكد هذا الاستغلال لأكبر قدر من امكانياتنا .. بل أن حياة يوسف مراد وسلوكه واهتماماته نموذج حى لمذهبه التكاملى..

وهو يقول «جوهر الحياة تجديد وإبداع وخلق، لا جمود وتكرار آلى . جوهر الحياة صعود وتسام نحو النور، لا هبوط واستسلام لظلام المادة وقوانينها الغاشمة».

ونلمح أثر اتجاهه التكاملى وهو يقول:

«إن الاتجاه السائد اليوم نحو التخصص فى دوائر المعرفة والعلم، بل التخصص داخل فرع واحد من فروع علم ما ، يحجب عن نظرنا حقيقة مهمة جوهرية هى أن فروع المعرفة مهما تعددت وتنوعت يمكن ارجاعها إلى عدد قليل من الأصول أن لم يكن إلى أصل واحد، والعصارة الحيوية التى تتجمع فى الجذور وتأخذ مجراها فى الجذع هى التى تتوزع فى جميع فروع شجرة المعرفة فى أوراق كل فرع منها وثماره».

•••

ونلمس اعجاب وتقدير يوسف مراد - عالم النفس - لأستاذه فرويد وهو يحدثنا عن ريادة فرويد الشجاعة بل الجريئة فى عالم النفس الإنسانية وهو يقول:

«فى الثالث والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٩٣٩ توفى فى لندن عن ثلاث وثمانين سنة أحد ضحايا الاضطهاد النازى فى فيينا عاصمة النمسا .. سيدجموند فرويد، فقد شاءت الأقدار أن يرقد رقدته الأخيرة بالقرب من رفات نيوتن وداروين، فقد جمع الموت بين ثلاثة من عباقرة الإنسانية، نيوتن الذى وحد بجرأة تفكيره بين عوالم الكون أجمع وكشف عن نظام سير الأفلاك والكواكب فى الفضاء غير المتناهى. وداروين الذى وصل بين الماضى السحيق والحاضر مرتبا الاجناس المتتالية، وفرويد الذى نفذ ببصره الحاد إلى أعماق النفس الإنسانية مكتشفا آخر قارة من القارات التى ظلت مجهولة .. عالم اللاشعور .. وأحدث هؤلاء الثلاثة إكبر صدمة أصابت كبرياء الإنسان وغروره».

ويؤكد لنا يوسف مراد عبقرية هذا الرائد العظيم: «إذا كان مقياس العبقرية القدرة على الاكتشاف فإن فرويد عبقرى لأنه كشف عالم اللاشعور، وفى ضوء هذا الكشف قدم لنا تفسيرا وافيا مقنعا لأساطير القدماء والمعتقدات السحرية والأحلام والأمراض النفسية والجسمية، وعظمة هذا الكشف تتجلى فى اخضاع غير المعقول والمتناقض للتفسير العقلى.

«وإذا كان مقياس العبقرية مدى تأثير الاكتشاف فى الحياة الاجتماعية، فإن فرويد عبقرى لأن التحليل النفسى أحدث تغييرا ملحوظا فى جميع العلوم الإنسانية النفسية والانترويولوجية والاجتماعية والسياسية والفلسفية، فقلما يوجد مجال للنشاط الإنسانى لم يتأثر بالضوء الجديد الذى سلطه التحليل النفسى على أسرار النفس الإنسانية».

ويحدثنا يوسف مراد عن التحليل النفسي:

«التحليل النفسى يؤكد وجود أمراض نفسية المنشأ والمضمون لا يمكن شفاؤها إلا بالوسائل النفسية التى ابتدعها فرويد والتى حلت محل التنويم المغناطيسى وشتى وسائل الايحاء الأخرى.

إن جذور المرض النفسى ترجع إلى خبرات الطفولة عندما تصطدم الغرائز وخاصة الغريزة الجنسية بالقيود التى يفرضها النظام الاجتماعى، فإن المرض النفسى ليس إلا تعبيرا رمزيا للصراعات التى عاناها الطفل فى جو من الغموض والتوتر، والتى أدت إلى توقف نموه الوجدانى والعاطفى والاجتماعى فى مرحلة من مراحل النمو ، وإلى حصر قدر من الطاقة النفسية وتعطيله وراء العقدة النفسية اللاشعورية، مما يجعل المريض يسلك فى بعض المواقف المثيرة للقلق الذى عاناه فى طفولته المسلك الطفلى عينه الذى كان يواجه به المواقف الصراعية عندما كان طفلا غير ناضج من الناحيتين الفكرية والانفعالية».

وعن دور الاحلام فى حياتنا يقول يوسف مراد:

«الأحلام تؤدى دورا مهما فى المحافظة على الصحة الجسمية والعقلية ، هى - كما يقول فرويد - وسيلة من وسائل إعادة التوازن النفسى عن طريق الارضاء الصريح أو الرمزى للرغبات المكبوتة أو الرغبات التى يمكن ارضاؤها فى حالة الصحو . الأحلام وسيلة من وسائل التنفيس أو استئناس الشياطين الداخلية المختبئة فى اللاشعور».

ويحدثنا يوسف مراد عن علاقة المسرح بالتحليل النفسى:

«إن العلاقة بين المسرح والتحليل النفسى ليست وليدة هذا العصر ، وليست بالعلاقة العرضية الجزئية ، إن الصلة التى تربط بينهما جوهرية أصلية . ويمكن القول إنه لا وجود لمسرح دون تحليل نفسى كما انه لا وجود لتحليل نفسى بدون مسرح، ثم يقول مؤكدا هذه الصلة وموضحا هذه العلاقة: «إن المسرحية لا ترعى فقط إلى حل الصراع القائم بين أشخاصها وإلى مساعدة المشاهدين على حل صراعهم، بل قد تقوم أيضا بمساعدة المؤلف على حل ما يعانيه هو من صراع . إن المسرحية بعد أن يتم تأليفها تنفصل عن مؤلفها وتصبح إلى حد كبير ملكا للممثلين وللجمهور، ولا يتم خلق المسرحية ولا يستكمل وجودها إلا بتمثيلها أمام الجمهور القادر على التذوق والتجاوب».

• • •

ومن عـلاج النفس ينتقل بنا يوسف مـراد إلى عـلاج الروح .. ويحدثنا عن تذوق الجمال:

،جاء فى منثور الحكم الصينية القديمة ،إذا كان لديك رغيفان من الخبز فبع أحدهما واشترى بثمنه باقه من الزهر، وهذا يؤكد حاجة الإنسان وبخاصة فى عصرنا المادى إلى الجمال غذاء لروحه .. يقول:

،ما وحشة الحياة التى يموج فى اكنافها عبيد حضارتنا المادية إلا من وحشة الروح وحرمانه ما يروى تعطشه إلى الجمال، وما الصمت الهائل الذى يملأ ارجاء القلوب التى غمرتها سورة اللذات الفانية إلا من صخب المدنية الميكانيكية، وصخب الهمجية المقنعة، الذى حطم أوتار الحساسية البريئة منذ فجر الطفولة، وما الظلام الشامل الذى أرخى على النفوس سجوفه .. على الرغم من أنوار المدينة الساطعة - الأمن تحول الاغلبية العظمى إلى وسيلة طيعة لارضاء المنفعة الشخصية والمآرب الدينية، ويعود هنا يوسف مراد إلى جوته وهو يقول بحق، المثل الأعلى يستأنس وحشة الحياة الدنيا، ويقول يوسف مراد ،لا تزدهر المثل العليا إلا فى جو من الطمأنينة والحرية أذ فى غير هذا الجو تموت حاسة الجمال، وهى فى الوقت عينه حاسة الخير والحق، ولهذا يقول هذا المربى الكبير ،يجب رعاية حاسة الجمال منذ نشأتها فى الطفولة، وتوفير جميع الأسباب لازدهارها، بعد أن تنبثق حرة طليقة مع فيض الحياة الوثاب الذى يغمر الطفولة من كل صوب حاملا إياها على أجنحة الحب والأمل. والحياة تجديد متواصل وإبداع مستمر، وهى فى اقوى حالة من التدفق والغزارة عند ينبوعها قبل أن تركد مياهها فى القوالب الجامدة التى تفرضها التقاليد والعادات، ثم يدخل بنا من هنا إلى ميدان التربية ويقول: ،مهمة المربى ليست تغيير طبيعة الطفل وقهرها واخضاعها لمعايير الكبار وقيم الجماعة، بل ساعدتها على الازدهار والنمو وفقا لنواميسها، وأن ثروة الطفل النفسية هى فى بدء الأمر ثروة وجدانية ، فإن لم يهيأ له الجو الملائم لإرهاف حساسيته وتغذية خياله، ماتت فية حاسة الجمال ، وهددت تنشئته الخلقية الغلظ والجفاف ، وحرم فى كبره أعذب مورد من موارد السعادة والهناء ، بل هدد تكوينه العقلى بالانحراف والتضخم ، فيعجز عن تقدير الأمور تقديرا إنسانيا كاملا، ثم يقول وكأنه يوجه انظار المربين والمعلمين فى مصر والعالم العربى:

،جاء فى لائحة التأسيس لمعهد علم النفس والتربية الذىَ انشأته جامعة ليون سنة

١٩٤٢ أن الغرض من التربية أن نعلم الطفل كيف يعجب ويفكر ويعمل، فمن الواضح أن الخطوة الأولى فى مساعدة الطفل على تنمية ملكاته وتكوين شخصيته بحيث تنسجم جوانبها وتتكامل مقوماتها .. ويتهيأ الجو الملائم الذى تتطلع فيه نفسه إلى كل شيء جميل وعجيب ، كما تتفتح الزهرة النضرة لتقبل ندى الفجر المشرق، هى ان نحيط الطفل بجو من السعادة والطأنينة والتقدير ، وأن نتيح له أكبر عدد ممكن من الفرص لكى يعبر عن نفسه ، ولكى يبدى إعجابه بما يرى من جديد وطريف، وأن نرفع عنه القيود التقليدية التى تحد من طموحه ، وتغل حركاته الوثابة.

ثم يقول مستنكرا نظم التربية والتعليم القديمة : ،كيف يتسنى لنا ان ننتظر من أطفال شبوا على الخوف وعدم التقدير ان تظل حاسة الجمال فيهم حية مرهفة وأن يتذوقوا آيات الفن التى لا تقاس بمقياس المنفعة.

ثم يدعو إلى ثورة ضد هذه النظم التربوية البالية العقيمة: ،فلنحطم هذه الدور القبيحة العابسة ولنشيد مكانها دورا جميلة زاهية تشع فيها السعادة والمرح بالألوان والأنوار، لا تقع فيها العين إلا على ما يبعث فى القلب الاعجاب وحب الحياة،.

ثم يحدثنا عن الفنان الصادق وعلاقته بالطفوله: ،كل فنان مهما اختلفت لديه وسائل التعبير كالطفل الطليق الحر الذى لما يتقيد بقيود الصنعة، هو كالطفل لأن قدرته على الأعجاب لاتزال حية فياضة، لأنه لايزال يتطلع إلى آفاق بعيدة مجهولة،.

• • •

ثم يحدثنا العالم والناقد الفنى يوسف مراد عن الفن الحديث: ،الفن الحديث على الرغم من بعض الانحرافات التى تظهر من حين إلى آخر، ليس سوى محاولة جريئة لتخليص لغة التصوير من الشوائب النفعية، وذلك ضمانا لاستقلالة كفن، بحيث لا يحاكى النحت، اعتمادا على تحليل الاحساس البصرى، والتعبير عن هذا الاحساس بواسطة قيم شكلية ولونية،.

• • •

ويختتم عالم النفس المصرى كتابه بتساؤل عن موقفنا فى مصر والبلاد العربية من العلاج النفسي ومن المريض نفسيا وعقليا .. ويقول:

،والآن من واجبنا نحن العرب أن نسأل أنفسنا ماذا صنعنا فى مجال العلاج النفسى

للأفراد والجماعات فى ميدان الأسرة والمدرسة والجامعة والمصنع؟

هل لدينا العدد الكافى من المستشفيات والعيادات السيكولوجية ، وهل نظام مستشفياتنا للأمراض النفسية والعقلية يلائم مقتضيات العلاج الحديث بشتى صوره؟

هل انشأنا مستشفيات للمرضى الخارجين؟

ولماذا لا نأخذ بنظام طبيب النجدة النفسية كما هو مطبق فى امستردام مثلا؟..

ويحاول يوسف مراد الرد على هذه الاسئلة .. يقول:

«لاشك اننا نعانى نقصا كبيرا فى مجال تنظيم العلاج النفسى على نطاق عريض، ولا اعتقد أن تخلفنا يرجع إلى العجز المالى بقدر ما يرجع إلى عدم الوعى لضخامة المشكلة وإلى عدم الإيمان بجدوى العلاج النفسى وبضرورة تطبيقه فى المرحلة الأولى لظهور المرض وقبل استفحاله وتحوله إلى مرض مزمن»

هذا الصوت الصادق المخلص الذى تردد منذ ربع قرن .. هل استمعنا له.. وهل نذكر الآن صاحبه؟

«ولكن آفة حارتنا النسيان» كما يقول نجيب محفوظ ■

تنويه

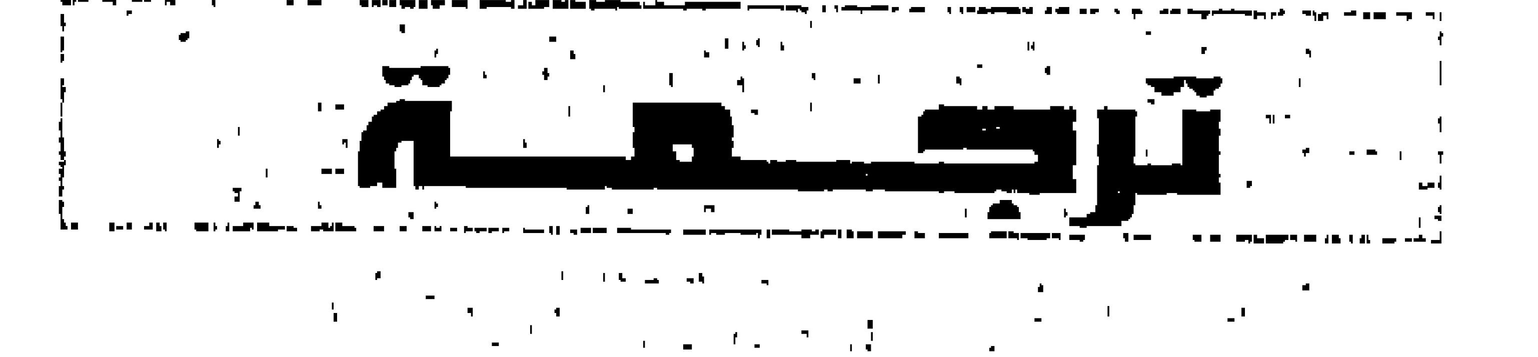
فاتنا أن نشير فى العدد الماضى أن الديوان الصغير «مختارات من فن الواو» هو من تأليف الشاعر الأصيل عبدالستار سليم، وليس من جمعه.

نعتذر للشاعر وللقراء وللشعر.

أدب ونقد

• فى العدد القادم •

نصوص ومقالات بأقلام: سعدنى السلامونى، أمجد الشعشاعى، محمود الغيطانى، محمود قتاية، عبد الوهاب الشيخ، ماجد أبادير، هشام قاسم، ابتسام الدمشاوى، قاسم مسعد عليوة، طارق المهدوى، وآخرين.



وقت الحياة الهارب

Le Temps de vivre. L'Evadé

د . ماجدة إبراهيم

دكتوراه السوربون الجديدة فى الأدب الفرنسى

أستاذ مساعد بكلية الآداب- جامعة طنطا

تحتفل فرنسا هذا العام بالذكرى الخمسين على رحيل الشاعر الفرنسى المعاصر بوريس فيان Boris VIAN(١٩٢٠- ١٩٥٩). تلك الصورة الأسطورية لباريس ما بعد الحرب العالمية الثانية.

كان هذا الرجل متعدد المواهب. كان مهندساً وكاتب قصة قصيرة ومسرحية وسيناريو وشاعراً وناقداً ومترجماً من الإنجليزية إلى الفرنسية ومحاضراً ومغنياً وموسيقياً وممثلاً... وقد ترك بالرغم من العمر القصير الذى عاشه (٣٩ عام) نتاجاً أدبياً وفنياً غزيراً وغير مألوف. نذكر منه على سبيل المثال لا الحصر روايتيه الشهيرتين المنشورتين فى عام١٩٤٧ زَبَد الأيام L'Écume des jours والخريف فى بكين L'Automne à Pékin وكذلك أغنيته الشهيرة "Le Déserteur " الهارب من الجندية" (١٩٥٤).

واليوم يسرنى أن أقدم إلى قارىء مجلة أدب ونقد - إسهاماً منى فى الاحتفال بهذه المناسبة الأدبية والفنية- الترجمة العربية لقصيدة أحببتها من تأليف هذا الشاعر الفرنسى بوريس فيان. القصيدة سردية من الشعر الحر وعنوانها "وقت الحياة" "Le Temps de vivre" وعنوانها الفرعى "الهارب" "L'Evadé".

كتبها صاحبها في عام ١٩٥٤، في المفرق بين حرب فيتنام (١٩٤٦-١٩٥٤) وحرب التحرير الجزائرية (١٩٥٤- ١٩٦٢). وفي العام نفسه، لحنها عازف البيانو وقائد الأوركسترا الفرنسي جان- بول مانجون Jean-Paul MENGEON وغناها المطرب الفرنسي فيليب كلاي Philippe CLAY. ثم نُشرت القصيدة بعد وفاة صاحبها في عام ١٩٦٦ ضمن ديوان نصوص وأغاني Textes et Chansons في دار النشر الفرنسية جوليار Julliard.

القصيدة تروي قصة جندي هارب من السجن الحربي القائم في أعلى التل يهبط سريعاً هذا التل، معانقاً الطبيعة إلى أن يصل إلى الوادي. فيشرب من جدول الماء ويغتسل. ثم يدركه رصاص السجان الحربي ويقتله.

وهذه هي الترجمة العربية القصيدة:

وقت الحياة. الهارب

نزل التل بسرعة
كانت خطواته تدحرج الأحجار
هناك فوق بين الجدران الأربع
كانت الصفارة تغني دون فرح

كان يتنفس رائحة الأشجار
بكل جسده كأنه مصهر الحديد
وكان الضوء يرافقه
ويرقّص خياله

المهم أن يدعوا لي الوقت
كان يقفز عبر الأعشاب
قطف ورقتين صفراوتين
مفعمتين بالنُسغ والشمس
كانت مدافع الصلب تقذف
شعلات قصيرة من النار الجافة
المهم أن يدعوا لي الوقت

وصل قريباً من الماء

غمس وجهه
كان يضحك من الفرح شرب
المهم أن يدعوا لى الوقت
نهض ليقفز

المهم أن يدعوا لى الوقت
نحلة من النحاس الساخن
صعقته على الشاطىء الآخر
امتزج الدم والماء

كان له الوقت أن يرى
الوقت أن يشرب من الجدول
الوقت أن يحمل إلى فمه
ورقتين مفعمتين بالشمس

الوقت لأن يضحك من القتلة
الوقت لأن يصل إلى الشاطىء الآخر
الوقت لأن يركض تجاه المرآة
كان له الوقت أن يعيش

أعجبتنى هذه القصيدة للعوامل التالية:

١- مناهضتها بأسلوب غير مباشر للروح العسكرية antimilitarisme الشائعة فى أوساط اليمين المتطرف. فالسجن الحربى الذى هرب منه الجندى الأسير ليس سوى جزء من منظومة الحرب.

٢- التصوير التفصيلى الرائع لرحلة هروب الجندى من السجن. إنها رحلة تتصف بحيوية الحركة وسرعتها ("نزل بسرعة"، " كانت خطواته تدحرج الأحجار"، "يقفز" (تكرار٢)). إنها رحلة تمتزج فيها السعادة بالقلق. سعادة أساسها الانسجام مع الطبيعة

("وكان الضوء يرافقه / ويرقّص خياله"، "كان يقفز عبر الأعشاب"، "قطف ورقتين صفراوتين/ مفعمتين بالنسغ والشمس"، "غمس وجهه"، "شرب") والتفتح الكامل للجندى الهارب ("كان يتنفس رائحة الأشجار/ بكل جسده كأنه مصهر الحديد") ونجاح هذه الرحلة ("وصل قريباً من الماء"). والشاعر يؤكد على هذه السعادة ("كان يضحك من الفرح"). ولكنه فى الوقت نفسه، يؤكد على سباق الجندى الهارب مع الزمن ("المهم أن يدعوا لى الوقت"). وهذا هو اساس قلقه: إن طموحه فى الحياة لكبير. غير انه يدرك أن المهلة المتاحة له فى الحياة محدودة وأنه حتماً سيقتل على يد سجانيه.

٣- المعادلة التى أقامها الشاعر كما يلى: السجن = الموت

الحرية = الحياة

٤- المعنى الإنسانى التلقائى المعطى للحياة: وهو الحرية والاستمتاع بالطبيعة والحب. لا مكان للمال ولا لأى من الماديات التى ألفناها فى حياتنا اليومية.

وأود أيضاً أن أشيد بما فى هذه القصيدة من غموض هو أساس الفن الحقيقى.

فكم تساءلت: ما هوية بطل هذه القصيدة؟ وممن يهرب؟ ومن أين يهرب؟ وما هذه الحيطان الأربع ذات الصفارة الحزينة على قمة التل؟

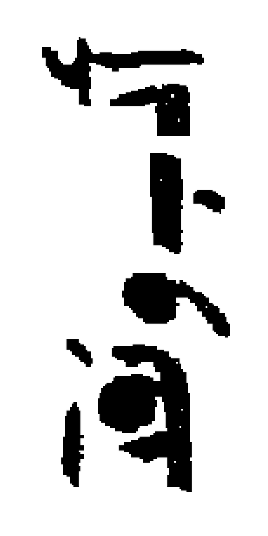
كما تساءلت عن نهاية هذا البطل: هل مات أم جُرح؟ ما هذه النحلة من النحاس الساخن التى صعقته؟ وكيف تكون النحلة من النحاس الساخن؟ وما هذه المدافع التى تنطلق فجأة فتحدث شرخاً وتصدعاً فى مشهد العشق بين هذا البطل والطبيعة؟

وتساءلتُ أيضاً عن معنى لفظة "يعيش" فى نهاية القصيدة؟ هل هو البقاء على قيد الحياة فحسب؟ أم هو الاستمتاع بالحياة؟

وأخيراً تساءلتُ عن قيمة تجربة الجندى الهارب: هل يعتبر مهزوماً باعتبار أن رصاص السجان أدركه؟ أم انه منتصر باعتبار انه حقق حلمه فى الحرية والاستمتاع بالحياة، رغم أنف سجانه ولو لمهلة قصيرة قبل أن يموت؟

القصيدة من الشعر الحر. فهى لا تدخل فى أى قالب من قوالب الشعر الفرنسى الثابتة كالسونيتة sonnet مثلاً. كما انها متحررة تماماً من القافية. من أين إذن تنبع موسيقاها؟ إن موسيقى هذه القصيدة تنبع اساساً من التكرار. (وكلنا يعلم ما للتكرار من اثر بليغ فى إبراز المعانى وخلق الإيقاع). ولهذا التكرار صور متنوعة:

١- تكرار فى بناء القصيدة نفسها التى تنقسم إلى جزئين غير متناظرين: الجزء الأول يغطى المقاطع الست الأولى والجزء الثانى يشمل المقطعين الأخيرين.



الجزء الأول سردى بحت يتابع الحدث ويسجله أولاً بأول بتفاصيله الدقيقة. والجزء الثانى عودة على هذه الأحداث Flash-back بأسلوب تقريرى، أكثر إيجازاً، يغلب فيه الحذف على الإضافة ويبرز فيه بوضوح المعنى الطبيعى الذى يحدده الشاعر للحياة.

. إنه تكرار هيكلى يدعمه ويرسخه التكرار المتصرف البسيط للكلمات. مثال:

"قطف ورقتين صفراوتين/ مفعمتين بالنُسغ والشمس" ـ "ورقتين مفعمتين بالشمس"

"كان يضحك من الفرح" ـ "أن يضحك من القتلة"

"شرب" ـ "أن يشرب من الجدول"

٢- الترجيع refrain فى الجزء الأول من القصيدة: "المهم أن يدعوا لى الوقت". وقد ورد هذا البيت بتكرار ٤ مرات، فى بداية المقطع الثالث والسادس و فى البيت الثالث للمقطعين الرابع والخامس، على هيئة لعبة المرايا jeu dē miroirs . وهذا على خلاف العادة الشعرية فى ورود الترجيع فى نهاية المقطع.

٣- تكرار البداية (فى بداية بيت الشعر أو فى بداية الشق الثانى منه) anaphore فى الجزء الثانى من القصيدة. أقصد بذلك ورود تعبير "الوقت أن" بتكرار ٦ مرات وكذلك تعبير "كان له الوقت أن" بتكرار مرتين ، فى بداية أول وآخر بيت لهذا الجزء، مشكلاً بذلك إطاراً يحدد مساحته وكيانه فى القصيدة.

إن الحديث عن قصيدة "وقت الحياة" أو "الهارب" للشاعر الفرنسى بوريس فيان لا ينضب. فهناك حديث عما فيها من إيقاع سريع بفعل قصر أبياتها. وهناك حديث عما تزخر به من صور جمالية هى مصدر آخر للموسيقى. مثال المجاز المرسل فى " الجدران الأربع" و التشبيه "كان يتنفس رائحة الأشجار / بكل جسده كأنه مصهر الحديد" و التشخيص فى "الصفارة تغنى دون فرح" و" وكان الضوء يرافقه/ ويرقص خياله" و الاستعارة المكنية فى "نحلة من النحاس الساخن". وهناك حديث عن عمومية المغزى الإنسانى لهذه القصيدة. فهى تعبير عن رغبة كل إنسان فى الهروب من الضغوط المختلفة التى تخنقه ليعيش حريته ويحقق رغباته كاملاً. كما أنها دعوة لكل إنسان أن يستفيد من الحياة - وهى شىء ثمين- بأقصى حد ممكن. فكل شىء صغير فيها لهو سعادة حقيقية لا ندركها بالضرورة، عندما نعتقد أن العمر ما زال أمامنا. لكن فى الحقيقة، إن الوقت قصير والعمر - وإن طال- محدود. وهنا نجد صدى جلى للشاعر اللاتينى المحب للحياة épicurien هوراس Horace الذى قال فى ديوانه قصائد غنائية Odes: "Carpe Diem" أى "اقطف اليوم الحاضر" ■

٢٠٠٦-٦ فبراير

«زواج الصّيغة» فى الجمهوريات الإسلامية

على الألفى

تجمع مصادر إسلامية على أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد سمح بزواج المتعة المؤقت، للرجال المقاتلين القادمين معه من المدينة لفتح مكة، ويقول أهل السنة إنه (عليه السلام) حرّم - بعد أيام - زواج المتعة، بينما يُصرّ الشيعة على ضعف سند إلغاء زواج المتعة، ويعتبرونه زواجا مشروعا.

ويميل المسلمون الشيعة فى إيران وفى غرب باكستان إلى تسمية زواج المتعة بـ«زواج الصيغة»، فضلاً عن أنه مؤقت، فهو محدد «بالصيغة» الشفوية التى يتم بها.

خفضت «الجمهورية الإسلامية» فى إيران سن زواج البنت إلى التاسعة .. وانتشر «زواج الصيغة» بين الرجال الأغنياء والبنات والسيدات الفقيرات فى إيران والمناطق الشيعية فى الباكستان جمعت الباحثة الباكستانية رفعة حسن سنة ١٩٩٤ (وهى شيعية تعمل فى جامعة شيكاغو) صورا من «زواج الصيغة» الشفوى من مثل: «أتزوجك لمدة ساعتين على أن اكتفى بالنظر إليك عارية» ومثل: «أتزوجك لمدة يومين بمبلغ .. على أن أتحسس أجزاء من جسمك، ومثل أتزوجك لشهرين بمبلغ .. على أن أفض بكارتك وأضمن لك عدم الحمل بوسيلة آمنة».. وصيغ أخرى نعف عن إثباتها .. وهذا اللون من الزواج لا يوثق.. ولقد شجع بعض الملالى عليه (إيران - باكستان - أفغانستان الطالبانية) «لمنع الفساد القادم من الغرب»!!؟

مع العلم أن «بكارة البنت» من الأمور الأساسية فى الثقافة الإيرانية والباكستانية والأفغانية .. مما يعنى أن البنات اللاتى تجبرهن الظروف على «زواج الصيغة» يحرمن من فرصة مناسبة للزواج الدائم.

ولقد ألغت الجمهورية الإسلامية الإيرانية قوانين الأسرة التحررية التى وضعت فى العصر الامبراطورى ، مما ألحق أذى كثيرا بالنساء .. وفى باكستان (المضطربة بين الأصولية والعلمانية) يتطلب قانون الحدود الإسلامى (كما تقول رفعة حسن) أن تأتى

المرأة بثلاثة شهود مسلمين ذكوراً ليشهدوا على واقعة اغتصابها ، فإن عجزت ورفعت دعوى اغتصاب يطبق عليها حد الجلد.. ومحصلة هذا أن النساء الباكستانيات ينتقدن الحماية القانونية من الاغتصاب.

وتشير الباحثة الإيرانية (زهرة كمال خانى ١٩٩٧) إلى اضطراب واستقلال الفتوى. فقد سمحت الجمهورية الإسلامية بظهور النساء فى وسائل الإعلام ، مع سبق التحريم لظهور أصوات النساء .. كما تشير إلى الفساد فى توزيع المراكز النسائية «المواقع المتميزة للنساء تمنح للمتعلمات من قريبات أصحاب المناصب الدينية العليا» وتقول مارى هيجلاند إن النساء اللاتى لا يخضعن لأحكام الرجال (فى النقاب وغيره) يتعرضن للضرب أو يُهاجمن فى الشوارع أو يلقين فى السجون ، وقد يغتصبن، وتقول «إن امرأة أمية فقيرة قالت لها بتأكيد جازم» «إن الرجال يحرفون الدين لقمع النساء ، لأن الله لا يمكن أن يكون منحازاً للرجال» وسجلت كذلك أن «المجتهدة» (كلمة فارسية عربية) فى «روزة» شيراز قالت للنساء المستمعات» إن المرأة التى تمتنع عن توفير المتعة الجنسية لزوجها ، سوف تعلق من ثدييها فى جهنم ، وهمست شابة من الحاضرات فى أذن جارتها ضاحكة: « وإذا لم يجب الرجل زوجته إلى طلبها فمم يعلق؟!»..

تقوم السيدة عزم طلقانى (ابنه آية الله طلقانى) بمناصرة حقوق النساء مهاجمة النظام الإسلامى الإيرانى، ونادت بإقامة ملاجئ للنساء اللاتى يتكرر ضربهن كما حاولت حرمان الرجل من الطلاق منفرداً.. كذلك فإن الشباب والنساء يعبرون عن كراهية واضحة للحكومة الإسلامية .. حتى أنهن كن وراء النجاح الكاسح لرجل العلم المعتدل المتعاطف مع المرأة محمد خاتمي.

على إثر إعلان جعفر نميرى السودان جمهورية إسلامية (١٩٨٣) قام «حُماة الأخلاق» بملاحقة النساء فى الشوارع» وقاموا بضرب الكثيرات وتمزيق ملابسهن ، كما روت باحثة سودانية : أن حماة الأخلاق» قاموا بضرب البنات المتأخرات عن العودة للبيوت مع أنهن كن فى مدارس الفترة المسائية ، وذلك لأن «حماة الأخلاق» كانوا يقلدون «حماة الأخلاق» فى حركة طالبان الأفغانية..

النخاسون ، تجار الرقيق» سموا بذلك لأنهم كانوا يحملون عصيا تنتهى بحديدة مسننة ينخسون بها الأطفال المخطوفين من قبائل جنوب السودان.. وبعد الحظر الدولى للرق» استمر جلب العبيد للقاهرة حتى أوائل القرن العشرين» وكان الطلب شديدا على عبيد صغار تم خصيهم بطريقة خصى الجديان (يشق كيس الصفن وتنتزع البيضتين ويخاط الجرح) وكان نصف الأطفال يموتون بالصدمة أو التلوث إلا أن ارتفاع أسعار «الخصيان» فى قصور الأغنياء كان يعوض الفاقد.. سوف ينتظر المسلمون فى أحوالهم المتردية» حتى تقوم حركة دولية لإنقاذ النساء المسلمات» تماما كما قامت حركة دولية لملاحقة بقايا الرق والخصيان ■



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن : ٣ جنيهات»